



ReaderWorks

Standard



Ion Cazaban

Scena românească și expresionismul

Societatea Culturală Noesis

Volum editat cu sprijinul

Microsoft[®]

Caseta tehnică

Coordonator al publicațiilor Noesis

Remus Cernea

remus@xnet.ro

091.98.20.56; 240.53.80

Web-editor

Gabriela Bagrinovschi

ISBN 973-8342-05-8

© Societatea Culturală Noesis

www.noesis.ro

noiembrie, 2001

Mutații și căutări teatrale postbelice

Anii imediat următori primului război mondial vor fi, pentru teatrul românesc, ani de nostalgie, dar mai ales de revendicări imperioase, de comparații utile și căutări de soluții necesare nouă, de elanuri entuziaste și eforturi spre luciditate. Sunt ani când, în febra aspirațiilor, teatrul nostru își trăiește intens contradicțiile, își simte acut neputințele practice, totuși se manifestă în multiple tatonări pregătitoare.

Se vorbește, în presă, despre teatrul „de mâine” – cel care nu mai poate fi doar o reluare, doar o prelungire a ceea ce a fost, ci se cere mai întâi gândit în raport cu realitățile impuse după conflictul mondial, cu necesitățile culturale și posibilitățile noastre creatoare. O revistă care se numește chiar **Teatrul de mâine** (1918 – 1920) apare, cum declară redactorii săi, „cu ochii înălțați către teatrul de mâine, în nădejdea că vom izbuti să-i creăm o atmosferă prielnică, dacă nu vom avea norocul de a-l vedea înfăptuit.” Dar teatrul „de mâine” nu este decât cel generat de prezent, el va aparține „vremilor cumplite prin care trecem”^[1], va corespunde sensibilității și năzuințelor violente ale omenirii ce cunoscuse experiențe tragice decisive, spectacolul „sentimentalist” nu mai poate emoționa cu „îmbătrânitele motive” decât pe vreun „întârziat”. După încheștarea sângeroasă a războiului, „teatrul de mâine va fi al problemelor sociale” și va tinde către o expresie rapidă, directă, „mai fără artificii”. În fața omenirii încercată de adâncă durere, dar hotărâtă să acopere urmele războiului, teatrul trebuie să se scuture de podoabe și artificii strălucitoare care, de atâtea ori false, ar fi apărut, acum, o nepăsătoare frivolitate^[2].

În acea perioadă, într-un ciclu de „note de psihologie dramatică”, Al Busuioceanu consideră teatrul deopotrivă viață (prin identificarea profund trăită a spectatorului, ca „om adevărat”, cu personajul-om reprezentat pe scenă) și imitare a vieții („care, ea însăși nu e decât un spectacol”) într-o contradicție conștientă, acceptată^[3]. Înclinat spre o viziune dialectică a vieții, în care, evoluția formelor înseamnă și evoluția sufletelor”, el apreciază schimbările produse în arta teatrală ca o trecere de la patetism la „dramatism”, dar și de la subiectivism la obiectivism, subliniind însă necesitatea esențializării și meritul sugerării pe scenă, pentru a se evita interpretarea naturalistă^[4].

Pe căi, în scopuri și din puncte de vedere deosebite raportul teatru-viață este mereu pus în discuție. Astfel, Eugen Lovinescu explică modificările de interes în fața unei noi montări cu o piesă de mult știută – acum descoperindu-se „spiritul modern și istoric” aflat în text. Aceste modificări rezultă dintr-o firească metamorfoză: „Timpul se schimbă; trebuie să ne schimbăm și noi cu dânsul. Evoluția merge în sensul negației trecutului; renegându-ne, aducem o dovadă de maturitate. Vremea usucă de la sine: o ajutăm însă și noi. Eternei schimbări și pulverizări în spiritul prefacerii universale”^[5]. Perspectiva este dinamică și nemărginită, încât criticul constată „miniaturalul” și derizoriul teatrului (ca „natură orânduită în vederea unei finalități”) față de natura „mai mare, mai complicată și mai ticluită”, ea însăși spectacol^[6].

Acum, în modul în care sunt comentate o dramaturgie ori concepțiile creațiilor regizorale din alte țări, intervin unghiuri de abordare modificate, problemele ce le implică sunt discutate cu altă atenție, cu altă stringență, gândind la teatrul „de mâine”. Premiera dramei John Gabriel Borkmann de Ibsen (la Naționalul bucureștean, în primăvara anului 1919) declanșează comentarii care aduc nu numai puncte de vedere distincte asupra unei piese, ci totodată asupra Teatrului. Premiera este evenimentul scenic care va destrăma atitudinea echilibrată, voită de grupul de la Revista critică: unitatea iluzorie de vederi – într-un proces inevitabil de clarificare – se sparge în contact cu noutatea teatrală. Tudor Vianu scrie un eseu excelent, Ibsen contra Ibsen, în care combate vechile opinii despre tezismul și egocentrismul nordicului („Singuraticul Ibsen e un social. Individualul și socialul se luptă în el”), vorbește despre umanismul său profund („în străfunduri, se întinde câmpia eternă a înfrășirilor omenești”), sesizează dialectica internă a dramelor sale („E desigur un entuziasm al puterii singure și neînduplecate în concepția lui Ibsen. Intuiția sa îl duce însă până în centrul de unde sociabilitatea omenească trimite fluidul gravitației sale. De aci, Ibsen nu mai poate trage toate concluziile entuziasmului său. Ibsen contra Ibsen. Concepția sa își primește caracterul de la o renunțare”)^[7]. Fără să o spună explicit, Vianu urmărește o situație și o atitudine umană care defineau, pentru el, actualitatea lui Ibsen în acel moment istoric. Alții au alte puncte de vedere: pentru Busuioceanu, Ibsen este un exemplu al trecerii la dramatismul obiectiv. În alt periodic, spectacolul dă prilejul lui B. Fundoianu de a refuza „reprezentarea critică, logică,

clară” a unei lumi în care este înăbușit de subconștient, nu ești liber” și de a opune eroi „fără contur”, „automatele” lui Maeterlinck, eroilor crezând în libertatea voinței, de aceea, „puțin ridiculi”^[8] din piesele ibseniene. Într-un studiu publicat după premierele cu John Gabriel Borkmann și Rața sălbatică. Alice Voinescu susține relația dintre voința necesară eroului și „metoda de estetizare proprie dramei”, care este acțiunea. Se apără credința într-un teatru cu „întrâurire asupra moralității unei societăți” prin „estetizare”, „idealizare”, naturalismul fiind „dizolvant al umanității”, pentru că aduce „nu un tablou al omeniei, ci o copie fotografică a unor clipe neesențiale și trecătoare din animalitatea omenească”^[9].

Noile prospectări și exigențe critice care intervin în viața noastră teatrală postbelică sunt alimentate și sprijinite de informațiile despre spectacolele marilor regizori și frământările artistice din alte țări. Dorința de a fi la curent cu problemele și realizările scenelor europene, necesitățile de cunoaștere și asimilare se regăsesc ca preocupări obișnuite și argumentate în presa vremii. Regizorul T. Simionescu - Râmniceanu socoate că nu este timp pentru lamentări, oricât de mare ar fi distanța dintre arta spectacolelor noastre și „minunățiile scenice realizate aiurea de către ruși, francezi, germani etc.”. În sfârșit, se crede, a venit ceasul recuperărilor și soluțiilor operative urmărind, printr-o reorganizare de amploare, permanentizarea valorilor de expresivitate teatrală modernă, obținute izolat, discontinuu altădată. O primă măsură ar fi recunoașterea rolului creator și animator, nu numai coordonator, al regizorului, autor plurivalent al spectacolului, de la care se pretinde originalitate, gust, competență. Ceea ce s-a realizat în alte părți, se datorește acordării unui statut de artist regizorului, fără care în viitor, „e cu neputință a face artă scenică – teatru adevărat”^[10]. Reluând Scrisorile către actorul X (în Rampa, 1919), Al. Davila vorbește despre perfecțiunea ansamblului și unitatea de concepție artistică, remarcate în spectacolele lui Irving, Antoine Reinhardt. Mai ales despre Reinhardt, dar și despre Gémier, Copeau, Craig, Lugné-Poë, Fuchs, Appia se scrie frecvent.

Grupările culturale, ce se alcătuiesc în acești ani, își propun să fertilizeze artele – nu numai teatrul – cu puterea prestigioaselor exemple, să stimuleze ambiții și inițiative înnoitoare. În scurta sa existență (septembrie-decembrie 1920), „Studio” – cu preocupări plastice, teatrale, muzicale și coregrafice – dorește după cum declară

să contribuie la „educarea artistică a publicului, prin prelegeri, cursuri speciale, reprezentării și spectacole de artă”. În secția de teatru (din care fac parte Petre Sturdza și Victor Dumitrescu Bumbescu, Lily Popovici) sunt admirate repertoriul fără concesi comerciale, munca perseverentă, etica profesională, realizate de J. Copeau la Vieux Colombier. Dificultăți de tot felul vor împiedica „Studio”-ul să-și formeze o echipă teatrală și să prezinte repertoriul propus (Strindberg, Wedekind, Maeterlinck, Hauptmann, Shaw). Activitatea sa – sub conducerea lui I. D. Ștefănescu – s-a rezumat la o serie de conferințe: Arta și spiritul revoluției contemporane (Dem. Theodorescu), Maurice Maeterlinck (T. Vianu), François de Curel (I. M. Sadoveanu), Teatrul nou (Scarlet Froda), H. Ibsen (A. Dominic), Paul Claudel (Cora Irineu)... În anul următor (octombrie 1921) se pun bazele grupării de mai lungă durată „Poesis”, având ca scop „aducerea la cunoștință în țara noastră a autorilor de speță nouă”. Inițiatorul ei, I. M. Sadoveanu, dedică prima conferință Mișcării de la Vieux Colombier (ulterior, el va fi atras de Reinhardt și Gémier, cum s-a văzut în singura montare a grupării, Sora Beatrice de Maeterlinck, din 1923). Activitatea grupării „Poesis” este, în primul rând, una de informare culturală: se conferențiază despre Shaw (T. Vianu), F. Wedekind (Eugen Filotti), Strindberg (A. Dominic), G. Hauptmann, Expresionismul în dramă (Ion Sângiorgiu), Drama socială contemporană (Aureliu Weiss), cu ilustrări scenice interpretate de Lily Popovici, Dida Solomon, Marietta Sadova, G. Ciprian. După conferința despre Copeau, răstălmăcindu-se intențiile și fiind acuzat de apologism, I. M. Sadoveanu răspunde: „Nu suntem sucursala nimănui; ne luăm însă însărcinarea să înregistrăm și să lămurim principalele formule estetice create de marii animatori ai artei dramatice”^[11], aceștia putând fi regizorii și dramaturgii deopotrivă, împreună realizatori – cu ajutorul actorilor și scenografului – ai universului scenic distinct, inextricabil. Univers scenic ce poate dezvălui temeuri naționale în autenticitatea concepției și proprietatea viziunii regizorale: „o regizie altfel de cum s-a făcut aiurea, lucrată și simțită după firea noastră, în care să intre caracteristica specifică sufletului neamului nostru”^[12].

Numit director al Teatrului Național din București la sfârșitul războiului, profesorul C. Rădulescu-Motru consideră arta dramatică drept o „expresiune în spațiu a emoțiilor”, după cum relatează – de la

conferința de presă la care participase T. Vianu. Dramaturgia o va aprecia prin destinația ei scenică, iar jocul actorilor îl prețuiește după mijloacele lor de expresivitate spațială”^[13]. Creație într-un spațiu cu legi și exigențe de expresivitate specifice, „înscenarea” este tot mai mult înțeleasă ca vizibil (sub. noastră) spectatorului concepția dramatică”^[14], așa cum scrie T. Simionescu - Râmniceanu, adăugând rânduri noi la un articol dinainte de război, nu lipsite de importanță pentru sensul mutațiilor artistice ce se petrec. Oricât s-ar infiltra și s-ar înmulți în discuțiile de specialitate derivatele verbului a vedea: viziunea (regizorului), vizualul (scenic), vederea (tot mai justificată într-o multitudine de unghiuri, de puncte... de la creatori până la critici), nu este vorba, desigur, de o bruscă descoperire a „ochiului” – conștiința desfășurării actului teatral în spațiu a existat dintotdeauna cu aspectele artistice și dificultățile ei practice bine determinate – ci de o punere a problemei în alți termeni teoretici și estetici. Este vorba de ponderea diferită dată acum vizualului, cu o finalitate și în perspectivă estetică nouă, de relațiile modificate ale vizualului cu cuvântul și cu toate elementele sonore pe scenă. Se face deosebirea între “teatrul literar” în care atenția se concentrează asupra realizării unor caractere dramatice prin cuvânt și “teatru pentru teatru” (cum a fost numit mai întâi teatrul teatral), având “ca principal scop acela de a crea o senzație de artă, numai prin satisfacerea vizuală a spectatorului. El utilizează pentru povestirea și dezvoltarea acțiunii: atitudinea, gestul, mișcarea și dansul mimilor interpreți”. Nu numai în al doilea caz, dar și în teatrul literar, vizualul trebuie să existe în stare latentă în text, “ca o viziune netă a cadrului în care se închipuiește faptele”, deci ca o condiție primordială de scenicitate^[15].

Oricare ar fi comparațiile cu spectacolele de altădată, dinainte de război, oricare le-ar fi concluziile, nostalgia sau critice, mișcarea noastră teatrală este, mai cu seamă, saturată de de trecut. Necesitatea unei înnoiri - în limbajul scenic, dar și în comentariile specializate - este evidentă, profund resimțită. Pătrunderea expresionismului – încă puternic în alte țări - va fi stimulată și facilitată de o necesitate vitală de racordare la problematica și concepțiile creatoare ale artei spectacolului european. Nu întâmplător teatrul expresionist apare, în campania ce-l va susține în țara noastră, și sub apelativul de teatru “nou” – deci capabil să-și determine reforma scenică așteptată, urgentă (și de aceea, probabil

nu se mai intră într-o analiză de fond a justificărilor sale). Dorința cunoașterii practice dinamizează momentul: sunt luate în considerație o mulțime de concepții și forme scenice, părănd nu o dată niște paralele care se vor întâlni doar în absolut! Fără a găsi, la noi, motivațiile sociologice și culturale din Germania ori din alte țări ale Europei centrale, expresionismul va intra în centrul atenției oamenilor noștri de teatru. Mai întâi vor fi știrile repetate despre dramaturgii germani ai momentului, despre unele montări de concepție expresionistă, pentru ca, treptat, să se înmulțească și să se extindă comentariile, adesea de colportaj. Dar pe măsură ce noile idei creatoare sunt asimilate, iar opinia proprie se precizează, aceste comentarii vor conține și puncte de vedere aparținând criticilor sau regizorilor noștri asupra unor aspecte teatrale autohtone. Ele arată, de obicei, că nu-i vorba despre o preluare obedientă, ci reușesc să indice propriul profil al căutărilor spectacologice de la noi. Chiar și în toiul campaniei de presă favorabile expresionismului, de la începutul anilor '20, se observă nu numai gradul semnificativ de atașare (o atașare totuși selectivă), dar și acele omisiuni care denotă o anumită detașare față de curent în totalitatea argumentației sale artistice. Cu timpul se vor limpezi interesele efective (dincolo de declarațiile la modă!) și consecințele cu bătaie lungă, îndeosebi pentru regia și scenografia românească.

Primele receptări ale expresionismului

Revista bucureșteană Scena (1917-1918) a fost, probabil, cea care a publicat primele articole despre un dramaturg preexpresionist, „vrăjitorul Strindberg”, scriitorul „tulburat de vedenii”^[16], ori despre expresionistul Georg Kaiser și piesele sale ce modifică radical scrisul dramatic luând critica prin surprindere^[17].

Obiectivele și imaginile teatrului expresionist pot influența, dar și deruta, când sunt abia cunoscute din surse mai mult sau mai puțin avizate. Nevoia de schimbare de la noi și informațiile despre schimbările de interpretare scenică din alte părți nu duc totdeauna în opinia unor critici, la cele mai bune soluții: „Actorii rostogolesc în minte aiurită tot ce au putut afla despre „teatrul nou”: / ... / umflă pieptul, înțepenesc gâtul, țină răgușit, se rostogolesc pe podea”. Mai ales când joacă un dramaturg nordic ca Ibsen – și este simptomatică prezența sa în repertoriul acelor ani postbelici ca o posibilitate de contact cu un teatru în care criticul, vrând să evite poncifele trecutului, sesizează „transcendentalismul” tipurilor și „simbolurile ce dau / ... / o atmosferă atât de mistică”^[18].

Cei care călătoresc în Germania, aduc cu ei știri despre Toller și Kaiser, despre montările expresioniste^[19]. Dintr-o călătorie de studii la Viena, Berlin și Praga, Victor Eftimiuc își împărtășește impresiile despre cei întâlniți și spectacolele văzute acolo, printre care Țesătorii de G. Hauptmann în regia expresionistului Karl Heinz Martin, „urmașul lui Reinhardt și actualmente cel mai bun director de scenă din Berlin” (pe care îl va invita să monteze la București)^[20]. Uneori, cele comunicate analizează pătrunzător curentul și relevă noutăți substanțiale, ca în „scrisorile din Germania” ale lui Mihai Ralea: „Procedeul expresionist e integralist. El se opune atomismului și asociaționismului. Urmează de aici o consecință. Dacă expresia trebuie să predomine, dacă ea vine dinăuntrul elaborației mentale și se aplică – aproape se impune – lucrurilor, ea trebuie să conțină în ea ceva activ.” În comparație cu impresionismul, „expresionismul e creator. El inventă o altă lume sau dă celei vechi o altă semnificație. Răsturnător de valori, de percepții și de perspective, el vrea să se asemene criticismului kantian care mută de la exterior la interior condițiile cunoașterii”^[21].

În discuțiile curente asupra situației teatrului românesc, expresionismul apare capabil să opună o adevărată noutate dramatică pieselor de serie facilă care năpădesc scenele^[22]. Ceea ce încercase Victor Eftimiu, ca director al Naționalului bucureștean, introducând în repertoriu texte de Hofmannsthal, Morselli, M. Săulescu, Strindberg, Hortensia Papadat-Bengescu, A. Dominic, care, fără să fie totuși de factură expresionistă, semnaleză aspirația către o altă calitate a spectacolelor prezentate. Piese reprezentative pentru curent nu se joacă, deși sunt comentate în numeroase prilejuri: articole, relatări de presă, conferințe, studii cuprinzătoare chiar, odată cu trecerea timpului. Abia peste câteva stagiuni, vor fi jucați un Kaiser sau un Hasenclever, dar nici atunci nu vor fi alese textele lor de notorietate expresionistă. Deocamdată, ei fac obiectul unor articole cum este cel al lui Ion Sân Giorgiu – care a contribuit considerabil la popularizarea dramaturgilor germani la noi, încercându-se el însuși în scrieri de inspirație expresionistă. Kaiser este comentat și definit în raport cu ceilalți autori din țara sa, inclus într-un „teatru obiectiv” (de care se ocupase, anterior, Busuioceanu, iar conceptul este utilizat). Kaiser ar fi un „pamfletar și distrugător de valori burgheze”; în orice caz „nu e poetul acrobațiilor spirituale”^[23]. Kaiser pare să atragă critica îndeosebi. Tot pe atunci, Eman. Cerbu relatează: „Vin de la citirea unei piese de Georg Kaiser. O carte stranie, anarhică și vârtejitor nouă. Își zice Din zori de zi și până-n miez de noapte. / ... / nu e o piesă în accepțiunea curentă a cuvântului. E o înlănțuire dramatică. Atât. Mai multe iluminări de reflector peste o frescă din care s-au scos coordonările uzuale. Expresionism”. Se apreciază șocul, vitalitatea esențială, pregnanța imaginativă, dinamica internă, nemaîntâlnită, din piesele sale ce corespund sensibilității epocii: „cuvintele care înlătură prolixitatea realităților și beau sângele faptelor, care nu spun – cu salturi uriașe de acrobat – decât strict necesarul psihologilor, m-au dus într-o lume de sinteză profundă, aceea de care are nevoie nervii noștri hipersensibilizați”^[24].

În toamna lui 1921, gruparea „Poesis” anunțase o stagiune cuprinzând nu numai pe Shaw și Maeterlinck, dar și pe Wedekind și Hasenclever. S-a limitat – cum menționam – la un ciclu de conferințe, unele dintre ele (despre Wedekind, Strindberg, Hauptmann) fiind urmate de interpretări actricești.

Anul 1922 va fi, probabil, cel mai important pentru răspândirea ideilor expresioniste și receptarea acestora în teatrul nostru, o veritabilă campanie declanșându-se cu prilejul montărilor realizate de regizorul Karl Heinz Martin la compania Bulandra. Nu credem că greșim afirmând că principalul susținător cu numeroase articole, interviuri, note, a fost, în Rampa, mai ales Eman. Cerbu. Pentru el, trecerea prin expresionism este necesară evoluției teatrului românesc. Se joacă Strindberg (doar „ce e mai benign”, observă criticul), va urma Wedekind (care fusese, totuși, reprezentat), dar abia apoi, ținându-se seamă de lacunele culturii teatrale la noi, de lipsa unei „culturi progresive”, după ei, „pot veni expresioniștii”. Și nu oricare, „nu de la început Kaiser, firește”, ci într-o ordine bine gândită, obișnuind publicul cu Sternheim la început, după acesta venind Toller, Goering, Unruh. Criticul concepe o succesiune repertorială, ca un fel de programă analitică, menită să inițieze spectatorii în expresionismul dramatic.

Până atunci, însă, va fi montarea unei tragedii shakespeariene Macbeth (proiectată sub directoratul Victor Eftimiu) care se va deosebi, obligatoriu, chiar la Naționalul din București, de cum fusese făcută cu 15 ani în urmă! Expresionism înseamnă, deci, o schimbare evidentă nu numai în repertoriu, dar totodată în procedeele spectacolului, altfel nimic nu s-ar obține, ci s-ar falsifica și rata. Scenografia în perdele va pune în valoare „cuvântul poetului” (de maximă însemnătate în drama expresionistă), va urma utilizarea funcțională a scărilor și practicabilelor, pentru a se ajunge, în fine, „la idealul decoratiunilor: la decorul interpretativ al operei”, așa cum se remarcă în spectacolele lui Karl Heinz Martin^[25].

Articolele lui Eman. Cerbu prefăteză neobosit, intenționând să înlesnească, prin explicațiile aduse, accesul publicului nostru la teatrul expresionist. Un teatru de intens misticism – se consideră – izvorând din „luminarea celor mai adânci cute ale sufletului omenesc”, când se descoperă „dedesubtul dârdâitor de nervi și de morbidezza, caracteristice epocii”^[26]. Criticul nu pierde ocazia de a lua un interviu regizorului Karl Heinz Martin care-i va vorbi despre alte aspecte ale expresionismului scenic: despre tendința sa militantă pentru „idei de umanitate” – determinându-i soluțiile generalizatoare -, despre interesul pentru o regie activă, rezonantă la public, ceea ce atrage, uneori, modificarea sălii de spectacol^[27].

Teatrul expresionist „pășește triumfător pe toate scenele apusului” scria cu convingere Lucian Blaga. Cei care-l socot o modă trecătoare, sunt contrași: expresionismul este un curent, deci, dincolo de unilateralitatea și exagerările ce i s-ar putea reproșa, el este o „manifestare temeinică a spiritului omenesc”. Consemnând spectacolele lui Karl Heinz Martin, Blaga propune „să se monteze și piesele românești în același stil expresionist”^[28]. Tânărul poet va scrie și el despre revoluția teatrală din străinătate și „teatrul nou”, realizat în Germania, definindu-se printr-o „viziune” proprie, printr-o „simplificare extremă”, prin „gesturi extatice”. De aceea, elogiaza ideea invitării lui Karl Heinz Martin la București, care nemulțumise doar pe „câțiva rânceziți”^[29].

Cele ce se scriu despre drama expresionistă încep să fie, totodată, un îndreptar pentru aflarea unui stil scenic adecvat. Actorul poate trage concluziile sale – și trebuie s-o facă – din faptul că, de astă dată, va sesiza, mai cu seamă, „elanul vital” al personajului, tocmai cel „care va curăți poezia de locuri comune și copii naturaliste”. Procedeele manieriste de joc vor fi, în consecință, eliminate. Acum, actorul este îndemnat să se apropie de personaje „cari trăiesc și simt fără obișnuita psihologie”, să epeleze și el la intuiție (după ce fusese „forța creatoare a poetului / ... / descoperitoare a minunilor lumii”). Personajul său este „omul-spirit”, ce se dezvăluie în relația „cu întregu, cu cosmosul”. Aura mistică nu poate fi escamotată, așa cum nu poate fi nici „veșnica căutare a divinității”². Stările de „extaz” (religios sau erotic), dar și simțirea „nestăpânită și vulcanică” sunt caracteristice în comentariile lor, criticii fac referințe la filozofia lui Nietzsche și Schopenhauer la psihanaliza lui Freud – altă dată, actorul nu avea nevoie de asemenea suport ideatic pentru a aprofunda piesa ce o joacă. Vocabularului și, implicit, sferei interpretative a actorului li se pretind să primească, în raport cu particularitățile dramaturgului expresionist o seamă de noțiuni, de zone de atenție (viziunea cosmică, grotescul), de stări, modalități și procedee (strigătul liric, extazul, marionetizarea), pe lângă modificarea celor cunoscute din trecut (elaborarea măștii, jocul pantomimic)^[30].

Apărută în 1923, sub direcția lui Soare Z. Soare (care debutează ca regizor în același an), revista bucureșteană Teatru se consacră reformării artei spectacolului la noi, în sensul unei expresivități

teatrale moderne și, cu excepția câtorva articole precise (semnate de Soare, K. H. Martin, F. T. Csokor), nu s-ar putea spune categoric că va susține în mod explicit expresionismul teoretic și vizionar, ca o orientare distinctă, ci îi va desprinde doar unele procedee (actoricești, regizorale, scenografice) privind stilizarea scenei. Soare Z. Soare, încă din paginile acestei reviste, se arată, totuși, mai puțin preocupat de curentul artistic, ca o totalitate coerentă de obiective artistice și procedee funcționale, cât de soluțiile sale expresive, urmărite în spectacolele cele mai reușite ale unor regizori de notorietate ai vremii. Pentru el, expresionismul scenic pare, în primul rând, o lecție (foarte interesantă în acel moment, atent ascultată) de stilizare și vizualizare regizorală.

Contacte, inițiative, tentative scenice

Primul contact al actorilor noștri cu (pre)expresionismul se va face prin intermediul unei piese de F: Wedekind. El putea să aibă loc ceva mai devreme, încă din stagiunea 1914-'15, dacă intențiile celor de la revista ieșeană Versuri și proză s-ar fi împlinit. În repertoriul teatrului pe care îl proiectează atunci această revistă, alături de piesele unor scriitori simbolști, se afla și Deșteptarea primăverii de Wedekind. Și chiar dacă nu izbucnea războiul, probabil interveneau destule alte obstacole pentru deschiderea acestui teatru (alături de care s-ar fi găsit poate și V.I.Popa, B.Fundoianu, tineri colaboratori ai revistei).

Ceea ce nu s-a întâmplat la începutul războiului, se va întâmpla spre sfârșitul său. La 26 noiembrie 1917, la Teatrul Modern din București, se reprezintă Șarpele de Wedekind, având în distribuție pe Marioara Voiculescu (conducătoarea companiei), G.Storin, Petre Sturdza, Al.Mihalescu, Jules Ferry, și cu decorurile lui Alexandru Satmary. Cronicarul care a asistat la unul din puținele spectacole (pentru că cenzura, și de astă dată, nu vede decât imoralitate inasdmisibilă a piesei) consemnează reacția firească din sală, “de curiozitate, de așteptare aprinsă”. Din păcate, s-au păstrat prea puține mărturii despre această premieră importantă. Prologul a soprit încodarea generală! „Intrarea unei panorame – menajerie – fanfară de bâlci, un dresor în frac roșu, cu cravașă într-o mână, cu revolverul încărcat în cealaltă. A fost ascultat cu un zâmbet de neînțelegere, la care a contribuit și traducerea puțin wedekindiană, și d. Storin cu felul bizar de a spune niște versuri bizare”. Deruta spectatorilor este explicabilă, pusă pe seama „dialogului nou, uimitor, bizar și extrem de expresiv”, calificativul „bizar” fixând repetat surpriza, însoțit-oarecum paradoxal – de aprecierea, totuși, a expresivității dramatice. Dar ceea ce tulbură publicul sunt „adâncimile ce le aruncă la suprafață” schimbul de replici dintre personaje și apoi este acel mod direct, stăruiitor, angajat, în care piesa își dezvoltă problematica. O problematică deloc comodă, fără rețineri, ce poate apare multora impudică. S-ar zice, chiar că interpreții au înțeles și au căutat, uneori, să-i cruțe pe spectatori, să le facă șocul suportabil, aceștia fiind „înviorați de spiritul fin, particular, parfumat, care atenuează momentele cele mai puternice”. Dacă a fost așa, montarea s-a îndepărtat, voit, de linia și spiritul piesei. Premiera rămâne, însă,

uimitoare, iar cronicarul meditează asupra posterității dramaturgului: „arta lui Wedekind / ... / va fi poate arta viitorului sau poate va rămâne ca o scânteiere a unui geniu ce n-a vrut să se dea cu totul publicului”. Cu toții sesizează că au în față „o artă specială, nouă, proprie”. Este o piesă care interesează, cu precădere, prin personajele sale, dar comportamentul eroinei nu are un înțeles psihologic sau moral. Mai presus de orice, simbolizează: „eroina este femeia, sau poate, mai exact iubirea”. Dar nu ca în piesele cunoscute până atunci (inclusiv în cele aparținând simbolismului) – acum, este „iubirea luată în înțelesul instinctului celui mai primitiv, iubirea care stăpânește lumea de când există lumea care este pricina primordială a tuturor păcatelor și a tuturor virtuților”. Se observă imediat și se pune întrebarea, desigur, de ce femeia din această piesă, nu are un singur nume, ci mai multe sau nici unul ... Explicația va susține simbolul comentat anterior: pentru că ea e „Femeia. Iubirea. N-are nici început și nici sfârșit / ... / E nemuritoare, Este duhul lumii, bun sau rău, „Erdgeist”.

Odată cu simbolistica piesei, se constată o serie de particularități (nemaîntâlnite pe scena noastră) ale formei dramatice: autonomia aparentă a tablourilor, dialogul – monolog prin care se descoperă individualismul personajelor, importanța „ritmului sufletesc” ce devine determinant pentru desfășurarea intrigii, ca și pentru fluctuațiile de profunzime ale replicilor. În concluzie, Wedekind pretinde și în interpretare o artă nouă, pentru care trupa care l-a jucat, a făcut ceva, dar nu tot. De altfel a nemeri ritmul lui Wedekind e o problemă și în Germania”. În această privință, Marioara Voiculescu a obținut „minuni de variație, de nuanțări sufletești”, dar folosindu-se (cum putea altfel?) de o tehnică verificată abordând rolul într-o manieră cunoscută, parțial adaptată la factura sa distinctă. Nu-i doar o ipoteză, așa reiese din imaginea comunicată de cronicar despre jocul ei: „Stăpânește într-adevăr, ca duhul lumii, prin ochi, prin o langoare ademenitoare, printr-un grai veșnic viu și nou, prin mișcări și gesturi poruncitoare și ispititoare”. Dintr-un simbol de viziune expresionistă, „duhul lumii” ajunge (aproape) metafora unui compliment[\[31\]](#)!

Un început se petrecuse, însă, fără îndoială, nu numai datorită piesei. Din ansamblul expresivității actricești, vom desprinde, mai edificatoare, probabil, decât celelalte elemente menționate,

vitalitatea și noutatea vorbirii scenice. Poate că Marioara Voiculescu ezitase, deliberat, să ducă prea departe inovația și preferase o interpretare accesibilă, unii apreciind-o, apoi, pentru modul cum a clarificat rolul pentru public, relevându-i psihologia femeii-demon^[32]. Dar „noul” teatral a fost presimțit și comentat. Este posibil ca, într-o măsură, însăși actorii să fi înțeles piesa preexpresionistă a lui Wedekind ca de un extrem naturalism (decorurile lui Satmary, vizibile în fotografiile unei reviste ne apar bogate în detalii de interior). Un critic o consideră „ultrarealistă, susținută de un exces de senzualism, aproape bolnav”. Nu se omite, însă, poziția distinctă a autorului: „Wedekind pare să fie trăsătură de unire între Nitzche și Ibsen”^[33]. Alții au privit cu curiozitate acest spectacol, în care deosebesc, după opinia și informația lor de atunci, „uneori realism, alteori verism, deseori impresionism, de câteva ori simbolism, de multe ori cubism sau futurism sau ultra-modernism”^[34]. O interferență de stiluri și procedee care, în dinamica sa, intenționa să determine înnoirea artei teatrale.

Dacă interpretarea unei piese de Wedekind a însemnat o deschidere destul de prudentă spre „teatrul nou”, peste câțiva ani, piesele lui Strindberg (Pelicanul, Beție), Dimov (Nyu) și Aristofan (Lisistrata) în regia germanului Karl Heinz Martin^[35] vor duce la un experiment expresionist efectiv. Totodată, acest regizor va deveni, într-un moment decisiv pentru mișcarea noastră teatrală, un exemplu de profesionalism. Încă înainte de sosirea sa la București, cei care vizitează Germania, nu pierd ocazia să-l cunoască. Cu el, se va instaura și la noi modelul regizorului-dirijor, ce nu scapă nimic din vedere, a toate conducător (asemeni lui Reinhardt), prin caietul regizoral stabilind programul fiecărei repetiții” cu o minuțiozitate care cuprinde – milimetric aproape – fiecare gest al actorilor”^[36]. Pentru că Victor Eftimiu, cel care-l invitase să lucreze la Naționalul din capitală, nu mai era directorul acestui teatru, proiectul este preluat de Compania Bulandra, unde va fi realizat, prin montarea a patru piese, în februarie-aprilie 1922.

De la început, principalul subiect al discuțiilor cu Martin este concepția sa despre expresionismul scenic. Bizareria aparentă a acestuia aparține doar primului contact, desigur tulburător pentru public. De fapt, viziunea concretă a spectacolului este – pentru

regizor – în strânsă dependență cu „starea sufletească a personajilor”, astfel încât, explică el, „în caz că în scenă am un personaj nebun, eu îl încadrez cu decoruri adecvate acestei stări psihice, adică cu uși și ferestre strâmbe, așa cum sunt deformate de fantezia bolnavă a nebunului”. Tot ce formează scenografia („perdele, paravane și crâmpene de decoruri”), dar și jocul actorilor, urmăresc împreună să exprime o emoție esențială, așa cum rezultă din piesă montată^[37]. Ceea ce va demonstra cu Nyu de O. Dimov, cu Pelicanul de Strindberg (pe care-l va defini metaforic: „este dansul macabru, interpretat de un muzicant nebun”^[38]).

Cei care asistă la repetițiile piesei lui Dimov, vor relata prompt despre modul său de a regiza și vor remarca neobișnuitul decorurilor: „În rama neagră s-a introdus acum un alt cadru roșiatic, cu o ușă simplă, roz și cenușie. Într-un colț al scenei, o sofa, o lampă de masă; în celălalt, o masă cu patru scaune; în fund, un podium. Rampa e stinsă. Doar de sus o rază puternică iluminează colțul sofalei. Efectul e de un impresionant covârșitor”. Relatarea remarcă „emotivitatea ciudată” din jocul actriței (Mihaela Costescu, fiica Luciei Sturdza-Bulandra), totodată intervențiile regizorului care „lucrează alături de actor, schițând gesturi și atitudini, bățând ritmul jocului, ca dirijorul unei simfonii”^[39]. La premieră, surprinde maxima sugestivitate a imaginii scenografice, compusă „cu câteva panouri, cu șapte scaune, cu un pat și două lămpi”^[40], încercând să schimbe, după năzuința decorului expresionist, „lucrările văzute în lucruri cugetate”^[41]. Și iată rezultatul, așa cum a fost descris concis de I. M. Sadoveanu: „Într-un fundal negru – ce făcea impresia unor cuprinzătoare întunecimi, ajutat de bezna laterală a culiselor inexistente – o pată de culoare cenușie sau roșcată purtând în mijloc o ușă. Un lucru sau două indicau locul: o fereastră albastră (în locul ușei) și o torță: balul; un sfeșnic și pleopă de coșciug: o cameră mortuară etc. Lumina aruncată de sus, tăind cercuri magice în jurul personajiloer”^[42]. Dorința regizorului era ca, în receptarea aspectului scenografic, a „colorilor și lucrurilor”, să conteze „impresia ca: doliu, bucurie, lașitate ori eroism”^[43]. Pentru a nu se ajunge la o confuzie de termeni (dar și estetică), vom preciza că regia

urmărea cu precădere un anumit climat emoțional și sesizarea semnificației puținelor ele, ente concrete, vizuale sau sonore.

Printre cei care au avut rezerve sau se împotrivesc spectacolelor lui K. H. Martin sunt și câțiva cronicari prestigioși ai vremii, dependenți de „primatul textului”. Uneori, le califică în cuvinte dure, cum face Liviu Rebreanu, nemulțumit de toate – de regie, de interpretare, de scenografie – pentru că au omis că „teatrul nu poate trăi decât prin autor”. Însăși „impresionsimul” dramei lui Dimov ar fi fost transformat silinc, pe scenă, în expresionism. Dintr-o dorință abuzivă de inovare, crede Rebreanu, nu s-au obținut decât „elucubrații” și „bâiguieli cinematografice”. Nici una din intențiile ori soluțiile regizorale nu ajunge la cronicar, nu merită interesul său, motivul principal fiind desconsiderarea hotărâtă a curentului: „Până azi, expresionismul, de altfel o mișcare prea recentă, a făcut mai mult zgomot decât artă”^[44].

Se mai întâmplă ceva: uneori, receptarea critică – involuntar sau cu o ironie voluntară – trage spectacolul înapoi. Astfel, se poate ca Emil D. Fagure să fi privit montările lui K. H. Martin de pe poziția experienței sale de până atunci, cu competență, dar inadecvat. Cronicarul – care cunoscuse și susținuse, la începutul secolului naturalismul și realismul psihologic – vede, în Pelicanul, doar „o voluptate bolnavă de a ne surescita nervii”, o piesă morbidă înscenată „în genul grand-guignol”, într-un „decor de funerară mizerie”. Noutatea spectacolului era anulată, excepție făcând interpretarea lui Tony Bulandra, în schimb Ion Manolescu nu-l surprinsese deloc cu jocul său „zaconian”...^[45].

Aprecierile critice nu vor acoperi total realizarea intențiilor regizorale, stitlistica frapantă a spectacolului. iar ceea ce unii consideră „acțiune preci pitată”^[46], indică, după alții, „pulsul vital al personajelor”^[47]. Ceea ce ar fi un amestec obișnuit, deja văzut de stări („duioșie, ridicol, sinceritate și ipocrizie”^[48]), sesizabile din desfășurarea dinamică a momentelor scenice, semnalează, probabil în Nyu o modalitate spectaculară (difil de înțeles, imediat) care cultiva contrastul de sentimente, discontinuitatea emoțională, schimbarea tăioasă a unghiului de vedere.

Numeroși alți cronicari comentează spectacolul ca un pariu câștigat, ca o primă reușită elocventă a expresionismului în teatrul nostru.

Observăm, totuși, că montarea unei piese mai puțin șocantă, Nyz este mai ușor acceptată, în comparație cu Pelicanul care află mai rar receptivitatea necesară, atât din cauza viziunii regizorale, cât și a concepției autorului, a lui Strindberg. În general, surprinde „simplificarea extremă” a imaginii scenice^[49]. Actorul este pivotul ei, asupra căruia lumina se concentrează (într-un mod nemaivăzut altădată): „alternativ, în punctele în care acțiunea îl pune pe interpret, iar restul rămâne într-o accentuată semiobscuritate”^[50]. După cum se menționează deseori. „Efectul e cu adevărat puternic”^[51]. De obicei, imaginea scenică va fi descrisă – am spune – obiectiv, fiind reținut aspectul ei terifiant, din Pelicanul: „Un interior dărăpănos, murdar, aproape gol. Afară e întuneric beznă și urlă vântul care izbește mereu de pereți ușile ce par deschise de o mână nevăzută. Perdelele fâlfâite agitate, ca niște marame mortuare. Un scaun balansoar se mișcă neîncetat. O canapea roșie parcă ar fi o imensă pată de sânge. O muzică stridentă accentuează teroarea acestui cadru”^[52]. „Dansul macabru”, executat de „muzicantul nebun”, despre care vorbise, anterior, regizorul, nu era, deci, doar o metaforă verbală, ci un element sonor, inclus viziunii sale. Bun cunoscător al teatrului european și având, în plus, o deosebită receptivitate pentru expresionismul scenic, Ion Marin Sadoveanu a lăsat mai mult decât niște consemnări exacte ale procedeelelor regizorale^[53]. Criticul știe că expresionismul tinde să fie un Weltanschauung și ca urmare, subliniind și analizând pătrunzător noua teatralitate a spectacolelor, le pune în evidență, totodată, viziunea asupra condiției umane. Scriind despre decorul pentru Pelicanul, va sesiza nu numai tonalitatea sa dominantă, dar va sugera câteva conotații simbolice: „O odaie ea însăși halucinantă. O paragină cu pete mari de igrasie, cu un cămin stins, în care fluturau două perdele albe, cu două aripi. Ușile trântindu-se cu zgomot, un curent, un pustiu, materializat care îți dădea fiori.” Stilul interpretativ și înfățișarea actorilor se integrează spațiului scenografic: „Oamenii livizi, negrimați, purtând fiecare un demon lăuntric, evoluând prin arhitectura aceasta strâmbă, sumbră, cu perspectivele exagerate și deformate ca însăși gândurile lor.” Fără s-o spună explicit, cronica nu pierde din vedere o trăsătură specifică a soluțiilor regizorale expresioniste: motivarea lăuntrică, factura

subiectivă a imaginilor scenice. Conducut de K. H. Martin, jocul devenise incitant, împotriva așteptărilor, tentația melodramei fusese reprimată – actorii jucau „nivelat, fără văi și dealuri, coordonat, strâns”, stabilind totuși o atmosferă copleșitoare (deosebindu-se de Fagure, I. M. Sadoveanu consideră o lacună interpretarea neadaptată a lui Tony Bulandra și îl elogiază pe Ion Manolescu).

Noutatea construcției dramatice în piesa lui Dimov (nouă „stațiuni”, după modelul expresionist) este corelată cu concretizarea intuițiilor regizorale, cu imaginea, în spațiul luminat de reflectoare, a unor evoluții actricești semnificative: „sub aspectul înșelător al unui etern bovarism, Nyu are un înțeles mult mai adânc. Se cuprind aici două lumi. Una, a faptelor, a acțiunii, a vieții cotidiene, limpede, aceea în care se mișcă măștile. Alta suprapusă. Mai mult cupolă de rezonanță / ... / . E ca o chilie neprecisă, plină de un fum luminos, cu câteva raze fugare pe care nu le știi de unde vin. Numai câteva replici ale lui Nyu vorbesc despre lumea aceasta și totuși nu se poate să nu privești mai mult deasupra, dincolo de scenă, decât în scenă. Nyu nu privește decât într-acolo”. I. M. Sadoveanu știe să prindă sensul gesturilor și al mișcărilor, să asculte cuvintele interpretei și să dea un miez, un tâlc tulburător rezolvării fiecărui moment scenic. Este evident că regia lui K. H. Martin îl captivează, îi oferă material de gândire profesională (el însuși, în anul următor, se va încerca în montarea piesei Sora Beatrice de Maeterlinck). Celor care nu reușesc să depășească subiectul dramei, le relevă ceea ce ei n-au priceput: „fiorul acesta metafizic cu care a fost dăruită Nyu aruncă la infinit hotarele acestei „povești banale”. Pentru I. M. Sadoveanu, interesul spectacolului expresionist se extinde dincolo de „faptul material” – concept prin selecția „punctelor dominate din câte o serie întreagă de fenomene” – și pune în valoare sensul transcendental al actului scenic. Montarea lui K. H. Martin îi dă prilejul unor observații inedite în critica de atunci, sesizând în special detalii și dezvoltări regizorale. Astfel, „după moarte, locul ei (al eroinei) rămâne gol. Și lucrul acesta l-a înțeles minunat domnul Karl Heinz Martin. Amantul și bărbatul care nu s-au apropiat niciodată unul de celălalt, care ca valori omenesti sunt fungibili între ei – intenția o arată schimbul celor două coroane – trec alături numai prin ușe, în drum spre coșciugul lui Nyu”^[54]. I. M. Sadoveanu este criticul care caută să

descifreze, în spectacol, intenția regizorală și s-o comenteze în raport cu modul în care ajunge la public.

Atunci când K. H. Martin se limitează la șarje, ritm și anacronisme amuzante, ca în Lysistrata, cronicarul constată doar, fără ambiții analitice, actualizarea comediei antice^[55] (demers prea puțin distractiv însă pentru B. Fundoianu^[56]).

Cum se consideră în acel moment, dar și peste câteva decenii, referința regizorului K. H. Martin a dat posibilitatea creatorilor noștri de teatru să participe la un experiment instructiv^[57], la un exercițiu practic de expresionism scenic^[58], cu teme, probleme și obiective specifice.

Numeroase inițiative teatrale din anii 20 au tangență – mărturisită sau nemărturisită cu expresionismul. Uneori, o demonstrează alcătuirea repertoriului din literatura dramatică „nouă” sunt alese piese din Strindberg (Domnișoara Iulia), Wedekind (Șarpele, Cutia Pandorei), G. Kaiser, E. Toller, F. Werfel, alături de cele ale lui Romain Rolland (Danton, „cu regia de masse și scena în mijlocul publicului”, anunță presa), M. Maeterlinck (Interior), Claudel, Tagore, Shaw, Synge. Acest repertoriu era promis – în noiembrie 1922 – de viitorul „Teatru Liber” din Iași, dar, ca și în altă dată, deschiderea sa nu va avea loc. Nu ar fi fost, trebuie adăugat, un teatru cu orientare repertorială consecventă, pentru că ar fi ținut seama de diversitatea unui public eteroclit, neinformați, urmărindu-se, totodată, reușita financiară atât de necesară – așa se explică și includerea pieselor, foarte variate stilistic, ale lui G. Topârceanu, Al.

O. Teodorescu, Horia Furtună, Th. Scortescu, A. de Herz^[59]. Să menționăm și pe câțiva dintre actori: Dida Solomon, Marietta Sadova, Sorana Țopa, Petre Sturdza, Ștefan Braborescu (ultimii doi ar fi interpretat pe Danton și Robespierre în drama lui Rolland). Pentru regia spectacolelor, se discuta cu Victor Bumbăști.

Proiectul, rămas (ca multe altele) nerealizat, ne atrage atenția asupra unor nume care începuseră să circule, să se afirme în spectacole ce propuneau un univers dramatic încă necunoscut, șocând, fără îndoială, sensibilitatea publicului. Așa erau (și vor fi de-a lungul acestui deceniu), Dida Solomon și Marietta Sadova. Cu prima se impune, atunci, dramele lui Strindberg, iar tânăra sa personalitate actricească în formare va fi deseori recomandată prin modul cum

jucase o serie de eroine ale suedezului precursor, în special pe Domnișoara Iulia. Dacă Marioara Voiculescu preferă pe Wedekind, Dida Solomon se fixează (atât cât are posibilitatea!) în dramaturgia strindbergiană, tot una de factură preexpresionistă. După ce debutează în Domnișoara Iulia, joacă în Cea mai tare (cu Marietta Sadova, la „Poesis”), Simunul. Atunci, când izbuteste să înființeze propriul teatru, de scurtă durată, Teatrul „Caragiale” (stagiunea 1927-28), declarațiile făcute ne lămuresc orientarea artistică și afinitățile sale. Vrea să-l rezinte pe Strindberg reluând la deschidere Domnișoara Iulia – apoi, în premieră, Camarazii. Din piesele lui Wedekind, a ales Castelul Wetterstein și Tod und Teufel. De asemeni, au interesat-o Fapta de Lucian Blaga, Eva de Ion Sângeorgiu, Armut de Wildgans. În general, o atrag dramaturgii ale căror personaje înfățișează partea ascunsă, misterioasă a vieții și se exprimă prin simboluri. În aceste note caracteristice, pentru profilul teatrului „Caragiale” ar mai fi edificatoare opoziția față de naturalism, regia stilizantă, susținută de efectele de lumină...^[60]. În spiritul celor declarate de actrița-directoare, piesa lui Strindberg Domnișoara Iulia apare acum, pe scenă, relevând nu numai, „ciocnirea dintre două lumi” prin personaje exponențiale, dar și ceea ce conține „straniu, răscolitor de patimi și instincte, pasionant și înfricoșător, plin de atmosfera halucinantă a unei grele și inexorabile fatalități”^[61]. Peste câteva săptămâni, va fi reprezentată altă piesă de Strindberg, Camarazii, spectacol în care se amesteca – nu totdeauna pe gustul criticii – realismul și stilizarea, sobrietatea și caricatura, iar Dida Solomon se remarcă din nou „stranie și tulburătoare”^[62]. Cu noua premieră, Ratații, de H. R. Lenormand (calificat astăzi ca un expresionist al dramaturgiei franceze), profilul artistic se definește elocvent. Deși avusese pe afiș și Ministrul de Gh. Brăiescu, prin majoritatea noutăților și modalitățile sale interpretative, era socotit, în primul rând „teatrul tainei, teatrul adevărul lăuntric, teatrul care-și adâncește concepția de viață în înțelesul puternic al dramei expresioniste”^[63]. I. M. Sadoveanu va aprecia ca o reușită modalitatea scenică de „simplificare”, adecvată stilului dramei – lipsită de „marile ciocniri” – care cere în joc, „o tehnică specială”^[64]. La Compania Marioara Voiculescu, după câteva stagiuni de la Șarpele, se revine la Wedekind, cu Lulu (1925), determinante fiind și

aici preferințele actriței-director, adecvată temperamental pentru rolurile de feminitate demonică. Predominantă ar fi, pe această scenă, imaginea monocordă, cu sens simbolic, a vitalității instinctelor. A. Dominic, dramaturgul nostru „strindbergian” din acea vreme – comentează spectacolul dincolo de ceea ce are imoral, abject, oribil și poate provoca dezgust, receptându-l, datorită eroinei sale, „ca aroma unui trandafir cosmic”^[65]. Alt cronicar îl aprecia în funcție de interpretarea protagonistei ca pe „o realizare vie a instinctului primar, deci a eternului omenesc”^[66]. În aceeași stagiune se montează Vampirul de Hans Müller, text mediocru, totuși reprezentativ pentru „nevroza postbelică a lumii învinșilor”^[67]. Este o piesă despre „vampirul”, mai exact „satana care sălășluiește în fiecare din noi” și se manifestă prin vigoarea nestăpânită impulsurilor negative. „E o copilărie” – exclamă majoritatea criticilor și nu află motivul montării sale decât în atracția pe care expresionismul o exercită asupra Companiei Marioara Voiculescu. Spre deosebire de piesa lui Wedekind, imoralității diavolești i se opune acum prezența serafică a unei fecioare blonde, conducând până la urmă, „pe acești oameni care s-au zbuciumat și între sfâșiat nespus la culmea albă a omeniei, grație sacrificiului ei”^[68]. Conceput din contraste ritmice semnificative, marcate muzical, spectacolul se desfășura ca „un dialog aprins între melodia / ... / îngerească și zgomotul impur și asurzitor al jazz-band-ului”^[69]. Venită în vara anului 1923 și stabilită pentru patru stagiuni în Capitală, Trupa din Vilna, trezește de la început atenția și provoacă discuții animate, mai ales cu câteva spectacole expresioniste de neuitat. Deși prezintă un repertoriu foarte variat – ca tipologie și specii dramatice – prin dominantele stilistice ale interpretării și, tot mai accentuat, ale soluțiilor regizorale, se încadrează în mare măsură într-un expresionism cu particularități inconfundabile de vibrație mistică sau de viziune onirică. De la primele reprezentații, se observă dramatismul lor intens, dar precis calculat, pe baza unei tehnici actoricești remarcabile. Iacob Sternberg – care va deveni unul din regizorii însemnați ai perioadei interbelice – va distinge evoluția actorilor de la jocul „impresionist” la un realism cu „accente moderniste-simbolice”, de fapt o ipostază preexpresionistă. Scenele lirice, chiar și montările realiste sunt străbătute de fiorul mistic,

spectacolul știe să preia din piesă aspirația esențială, asemănătoare cu „într-ariparea unui psalm prin care sufletul din adâncuri, strigă către Cer”. Actorul vrea să comunice publicului o stare profund tensionată, „autonomia sfâșietoare” a sufletului față de trup. Totul este de un dramatism elaborat, gradat evident, de la șoapte neliniște, de la suspine îndurerate, la dezlănțuirea irepresibilă a sentimentelor^[70]. Despre una din montările trupei, în special, Cântărețul tristeții sale, se va vorbi timp îndelungat. Astfel, revista de avangardă, Integral, califica spectacolul în formări pregnante: „Pe șesul melodramei lui Ossip Dimov, cenușiu și neted, regizorul Bulov a realizat o pictură de Marc Chagal”^[71]. Deși cu momente de zbuluciu tragic și de agitație violentă, „figurile desprinse de pe zid sau mișcat ca siluete de hârtie, ochiul nu pipăia volum”, corpurile păreau imateriale – pe scenă, totul se petrecea „ca în vis”. Visul unui copil. O actriță care juca „extraordinar” rolul unei vânzătoare de păsări aducând, în propriile sale mișcări și intonații, înfățișarea și glasul găinilor”^[72], se motiva prin faptul că „subiectul e un vis și într-un vis totul e imaginabil”^[73]. Spectacolul expresionist își explica frecvent aspectul printr-o anumită determinare vizuală, provocată de personaje. Atât interpretările individuale – cum este cea menționată – cât și cele colective sunt mult comentate. Lui Bulov, într-un rol principal, i se dedică o descriere analitică a jocului, subliniată fiind expresivitatea privirii sale, a ochilor ce par, în final pe „fața crispată de durere / ... / două cavități de întuneric”. Și tot Bulov – ca regizor însă – desăvârșise scenele colective, între ele cea a nebuniei eroului, înconjurat de cerșetori, arătând un paroxistic dinamism impresionant, urcând până la groază. Și iarăși, ca un leit motiv, ochii, de astădată ai mulțimii imploratoare: „în semiobscuritatea scenei / ... / zeci de găuri negre”^[74]. Relația dintre erou și mulțime, rezolvată într-un ritm delirant, de o emoție copleșitoare, se regăsesc, cu același Bulov, în Sabsay Zwi, mister de S. Asch și J. Jurlowsky: în primul act, consemna cronicarul, mulțimea urlă nebună, cu privirea ațintită către cerul nepăsător și imploră mila și harul divin. Și iată ridicându-se sfios și neîncrezător omul acela cu corpul firav / ... / “^[75] ... Să reținem acest contrast aparținând unei expresivități scenice specifice, dintre mișcarea zbulucimată într-un sens precis și cea vag conturată, incertă (sesizabilă prin diferență),

dintre frământarea de hidră cu zeci de capete a mulțimii și impunerea fizică treptată, inițial abea schițată, a trupului plătând...

Regizorii

Tinerii noștri regizori în formare, din acei ani post-belici, înțeleg că înainte de a se pronunța pentru o anumită opțiune stilistică, trebuie să-și clarifice exigențele regiei moderne. Înainte de a fi un regizor expresionist, trebuie să fie mai întâi regizor și nu oricare, oricum, ci unul al teatrului vremii sale. Teatrul „de mâine” – despre care se scrie insistent la un moment dat – nu poate fi proiectat, totuși, decât în coordonatele conceptuale ale prezentului. În dezbaterele de la noi, teatrul nou este sinonim cu cel expresionist, pentru că acesta corespunde unor căutări creatoare ce nu se mulțumesc cu studiul teatralității, ci implică totodată o viziune – tragică sau grotescă, uneori mistică, alteori social-utopică – asupra omului contemporan, cu crizele și implusurile sale, într-un moment de răscruce al istoriei.

Când tânărul Soare Z. Soare își publica articolul Regizorul^[76], în preajma debutului său regizoral, expunea pe hârtie, o veritabilă platformă profesională. În primul rând, nu va putea fi cea fost regizorul de altădată – dezvoltarea artei regizorale dela începutul secolului încoace, nu mai permite. Acum, regizorul este conceput ca un „artist creator”, având un rol decisiv de „intermediar artistic între poet, operă și interpret”. La care se adaugă cuvântul său hotărâtor pentru scenograf. Astfel, regizorul devine „pivotal” spectacolului (al cărui stil, însă, depinde de dramaturgul reprezentat, de piesă ...). Soare își arată preferința pentru decorul de atmosferă, rezolvat, „în linii cât mai simple” (așa cum va fi la premiera de debut Hamlet). Dar simplitatea pregnantă, concizia elocventă, fuseseră remarcate, ceva mai de vreme, în montările lui Karl Heinz Martin^[77]. Încă odată, se vede că regizorul nu se poate forma în afara unor lecții practice de teatru, definite stilistic, pe care le va utiliza apoi în sensul ideilor și pe măsura posibilităților sale. La acuzația, de atâtea ori adusă de cronicarii din acea perioadă de afirmare a artei regizorale, după care s-ar înăbuși personalitatea actorului, Soare își precizează poziția: acceptă ca „pe scenă / ... / să domine actorul”, dar și acesta va trebui să-i accepte indicațiile, menite, în ultimă instanță, să-i intensifice propria „putere dramatică” și să-l armonizeze cu interpretarea celorlalte roluri.

La Compania Bulandra – unde regizase K. H. Martin – Soare debutează ambițios cu Hamlet. Adaptează decorul în perdele (negre

și roșii) care permitea, sub lumina reflectoarelor, proiectarea personajelor pe fond de culoare sugestivă și reliefarea lor în acțiune^[78]. Pe o scenă surprinzător de puțin mobilată, cu o diferență de nivel strict necesară, în opinia lui L. Rebreanu – căruia nu-i plăcuse spectacolul – au reușit mai ales tablourile „unde se reliefează partea misterioasă a dramei (terasa cu umbre, uciderea lui Polonius)^[79]”. O altă carență a spectacolului era lipsa unității de stil, pe care Soare, la debut fiind, n-o obține, semnalându-se discrepanța între concepția decorului și factura jocului. Tony Bulandra – care-l mai interpretase pe Hamlet, cu un deceniu în urmă – îl prezintă acum ca pe „un neurastic, nu un meditativ”. Dramatismul său are o evidență căutată, nu trezelte, desigur acordul unanim, dar dovedește opțiunea de artă a regizorului, aflat la începutul carierei. Peste doar două stagiuni, Soare montează Lulu de Wedekind, cu Marioara Voiculescu, și va fi altfel apreciat, reușind acum să imprime actorilor „un joc de stil și de intelectualizare”, după opinia competentă a lui Ion Marin Sadoveanu^[80].

Apropierea tinerilor regizori – odată cu actorii și scenografii vremii – de teme dramatice și procedeele expresioniste denotă incertitudine, tatonări explicabile, nu numai de ordin stilistic, dar, firește, și în privința gustului artistic și cunoștințelor profesionale.

Victor D. Bumbești își amintea cum, la al doilea spectacol al său, Săptămâna luminată de M. Săulescu, a fost dojenit de mult mai vârstnicul și experimentatul regizor Paul Gusty pentru că făcuse „o montare cu mese strâmbe și scaune răsucite, cu ziduri oblice și fumurii, proiectând pe podeaua de lut crucea ferestrei luminată de o lună spectrală”. Era în 1921, la Teatrul Național din București, sub directoratul lui Victor Eftimiu – exemplele regizorale ale lui K.H.Martin vor apărea ulterior. Bătrânul Gusty îi reproșează: „Ai făcut simbolism dintr – o dramă țărănească...Fals!”^[81]. Probabil, Bumbești și-a corectat, apoi, decorul, pentru că unii croniciari vor menționa, la rândul lor, absența „poeziei” din spectacol. Montările sale ulterioare, Electra de Hofmannsthal, Glauco de Morselli, Sora Beatrice de Maeterlink – vor accentua emoția poetică a pieselor (scrise de poeți), prin intensitatea patetică a interpretării, prin corespondențe plastice și de lumină. Influențele expresioniste sunt vizibile în utilizarea luminii sau în imaginea scenografică, dar într-un

amestec stilistic și cu stridențe, semnalate de critică. Colaborând cu Teatrul Național din Cernăuți, sub directoratul lui V. I. Popa, Bumbești montează Nyu de Dimov, în perdele negre, cu lumini de reflector ce decupau personaje sau compoziții de grup. Unele tablouri au fost „modele tipice de montare stilizată” – neîndoielnic în manieră expresionistă, mai ales când regia lui K. H. Martin stăruia ca un reper valabil. Ca o lecție chiar, nu totdeauna bine asimilată și continuată, cum s-a întâmplat – arată cronica^[82] - la Cadavrul viu de Tolstoi.

O intervenție orientată frecvent spre expresionism, se constată în comentariile lui I. M. Sadoveanu. Este simptomatic apelul pentru revizuirea modului de lectură a unei piese clasice, ca Nunta lui Figara de Beaumarchais (Teatrul Național din București, noiembrie 1922): „E acolo o „deșteptare a primăverii”, zorile unei vieți noi: a simțurilor, întocmai ca la Wedekind. Deosebiriile sunt numai ale epocelor respective: Cherubin se pregătește pentru o carieră de „libertin”; copiii lui Wedekind pentru una morbidă – care e și a noastră”^[83]. Îndemnul criticului se adresează regizorului care, preluând o tehnică și procedee teatrale, nu acordă o atenție egală aprofundării lumii personajelor într-o viziune actuală, dintr-un orizont cultural modificat de cunoașterea (și recunoașterea) expresionismului.

Nici bătrânul Paul Gusty nu va ezita să treacă prin proba teatrului „nou”. Încenează „grotescă dramatică” Masca de Ion Sân Giorgiu, piesă „mai încheată ca construcții și intenții – arăta L. Rebreanu – decât ca stil și formă”^[84]. Probabil, „construcțiile”, acceptabile pentru cronicar, erau personajele schițate de autor, aparținând unui „ciclu de piese suprapsihologice / ... / „ciclul demascărilor”, deoarece o lume ce se mișcă în convențional, minciună sau falsitate, este cu brutalitate demascată de ciocnirea instructelor și sentimentelor primare, pe care le ascunde, voit sau nevoit, sufletul nostru”^[85]. În Masca, intenționase (stimulat de Wedekind) să prezinte „trei forme ale eternului feminin”, fără a realiza însă mai mult decât conturarea intențiilor. Cu acest text fără calități dramatice, Gusty izbutește „un spectacol de artă / ... / . Armonii de culori, de linii, de ritm / ... / Dl. Gusty a făcut o efortare și a câștigat o prețioasă izbândă – afirmă Rebreanu – e regizorul care, când vrea, reunește expresionismul,

pentru Gusty, era o încercare a voinței și, până la urmă, a științei de a face teatru, trecând peste obișnuințele stilului practicat anterior. Ceea ce nu avea piesa - „zbuciumare” dramatică – obținea, priceput, regizorul, dând spectacolului „ritm aspru, sacadat și expresiv”^[86]. Dela ridicarea cortinei, știe să capteze publicul „cu acea lumină eterată care îmbată cele două făpturi extatice”^[87].

Cât a fost director al Teatrului Popular din capitală, Ion Sân Giorgiu își manifestă înclinația pentru expresionism, dacă nu prin repertoriu, atunci prin aspectul unor spectacole, a celor regizate de Victor Ion Popa. Aflat la începutul carierei, nu poate convinge, în Copilul Evolf de Ibsen, în care urmărește un comportament antinaturalist, cu o aură deosebită, cu o expresie scenică ieșită din cotidian. Critica nu sesizează sau nu acceptă tendința de ritualizare stranie a jocului:

„Aveai, la un moment, impresia că se oficiază un prohod”^[88]. Nu se percep conotațiile voite – totul este observat prozaic, cu gust pentru „viața reală” și tempo precis pe scenă. Surprinz, prin contrast, opiniile lui L. Rebreanu, după care tocmai simbolica personajelor nu

a fost sugerată și s-a permis un „melodramatism naturalist”^[89] – deci altceva decât căutase regizorul împreună cu câțiva actori care vor arăta și altădată calități interpretative pentru teatrul expresionist (Dida Solomon, Getta Popa, Ovid Brădescu, Ion Tâlvan). Doar dacă în acel „melodramatism naturalist”, imputat spectacolului, nu se ascundea nedesăvârșită, dorința de a muta piesa lui Ibsen în alt registru stilistic (preexpresionismul a mai fost răsucit spre trecut și de unii comentatori ce continuau să vadă în el naturalismul și melodrama de care se detașase). Tot spre expresionism, tinde V. I. Popa când montează Pentru fericire de S. Przbyszewski, pregătind efecte susținute scenografic, „cu fondul negru de cavou și cu scena cufundată în întuneric pentru ca slaba lumină de pe masă să umple

încăperea de umbre evocatoare de strigoi”^[90]. La Teatrul Național din Cernăuți, printre piesele puse în scenă (Pirandello, L. Blaga, G. Kaiser, Strindberg, M. Săulescu, Hofmannsthal) se află Anno Domini de I. M. Sadoveanu, parabolă cu substrat mistic, reprezentată „într-un decor în care am avut numai câteva elemente de realism, dar în care s-au creat succesiv – și cu oportună siguranță – predominantele elemente de simbolism / ... / acea atmosferă de irealism care facilita aprofundarea ideii expusă de autor”^[91]. Momentul final, de

supremă luminare mistică, se însoțea cu o putrernică izbucnire de cor religios și dangăt de clopote. Pentru V. I. Popa, există o necesară interdependență a realismului înșelător cu simbolurile esențiale, cele care trimit către un sens de profunzime, integrator, descifrându-se tot mai limpede din materialitatea spectacolului.

Dintr-o călătorie făcută în Germania, regizorul expune ce l-a interesat în deosebi: „De la Engel la Karl Heinz Martin, diferențe doar de formă. Fondul e același: o linie unitară, ton omenesc dar strâmt și energic, cu jos de scenă amar și expresiv. În decor mai cu seamă semuirile sunt clare / ... / . Reflectorul (colorat mai ales) e mijloc general de lumină, fie că-i plasat în sală, fie că-i pe scenă, fie că-i într-o parte și-n alta”^[92]. Este o scrisoare de la sfârșitul anilor '20, când teatrul german depășise expresionismul scenic cu manifestările sale acute, dar procedeele îi vor fi continuu utilizate, reciclate și valorificate într-o diversitate de concepții și viziuni de spectacol.

La noi, expresionismul cunoaște însă o revigorare atât în repertoriu, cât și în modalitățile teatrale, chiar la unele Naționale (Cernăuți, Iași). Grupări ca „Masca” sau „13+1” din capitală îi vor fi vizibil îndatorate, aportul lui G. M. Zamfirescu nefiind deloc neglijabil (el însuși și autorul unor piese influențate de expresionism). Piesa lui F. Bruckner, Molima tinereții – care aduce, mai curând, cu o „cuvântare de ființe cufundate în somn, un dialog de vis”, cu un „țipăt al sufletelor otrăvite”^[93], îl atrage pe dramaturgul – regizor care o montează pentru inaugurarea companiei „13+1”, cu o distribuție de tineri (Maria Antonova, Tanți Cocea, Emil Botta s.a.), căutând o anumită poezie tragică, dincolo de morbiditatea semnalată de critică. Mai târziu, în Tatăl de Strindberg (Teatrul Național din Iași, 1934), G. M. Zamfirescu optează pentru un expresionism vădit în maniera de joc și în soluții scenografice.

Spectacolele regizorului Iacob Sternberg se alătură expresionismului nu numai prin soluții și procedee, dar prin spiritul în care sunt concepute, prin apartenența lor vizionară. ar trebui citat în întregime unul din articolele lui Tudor Arghezi (constant admirator al regizorului), articol relevant chiar în formulările lui „nespecializate”, dar edificatoare pentru ce au însemnat acele montări continuând, la alt nivel voit mai cuprinzător, de sinteză teatrală, cele realizate de trupa din Vilna (aliajul de sentimentalism și tragic halucinant se

modifică, la Sternberg, prin terifiantul grotesc și fantastic). Ceea ce caracterizează, după Arghezi, montarea piesei lui Peretz, Noaptea în târgul vechi, este „o luptă aprigă, de viziuni ale înfricoșării, însă deslipită de timp și de loc”. Pe o scenă minusculă și cu puține mijloace tehnice, Sternberg realiza un „apocaliptic funambulesc”, iar publicul, după spusa poetului, simțea „un frig în spete de mare catacombă și o stalactizare sufletească de leat geologic plurimilenar”^[94].

Regizorii noștri se integrează sau se alătură unei concepții teatrale expresioniste prin subiectivizarea maximă, manifestă, fără rețineri, a imaginilor scenice. Prin rezolvarea lor dependentă de viziunea personajului central-unic sau colectiv – se poate ajunge la o vizualizare lămuritoare a stărilor sale sufletești (ca la A. I. Maican, în Crimă și pedeapsă, Teatrul Național din Cernăuți, 1927) sau la o viziune onirică (predilectă pentru I. Sternberg). Alteori, la fel de manifest, se comunică viziunea proprie a regizorului prin simboluri și deformări elocvente – inspirate sau desprinse din procedura expresionistă. O viziune ce poate fi „rece”, lucidă (ca la A. I. Maican, în RUR de K. Capek, Teatrul Național din Cernăuți, 1927), sau din elemente - vizuale, sonore – ce sugerează o imaginație febrilă, o participare sensibilă (ca în multe spectacole ale lui V. I. Popa din anii '20).

De la începutul activității regizorale, Ion Sava revede, cântărește, verifică fără prejudecăți cele mai diferite genuri dramatice, modalități și procedee scenice, ținând seama de publicul pe care îl are, de materialul” creator de care dispune (actori, utilaj scenotehnic). Nu se va opri nici la procedeele expresioniste, nici la cele realiste – de altfel înțelese într-un mod propriu, nu „ca la carte” – , nici la viziunile monumentale, de efect, sau la cele stilizate, de un dramatism concentrat. Consideră soluțiile sale scenice uneori adecvări, alteori confruntări cu textul, fiind curios cum va reacționa publicul. Dar peste toate aceste căutări și verificări, sesizăm o finalitate îndepărtată, abia întrevăzută, care nu-i încă imaginea limpede a unui Teatru al său, dar care încearcă s-o precizeze și spre care se va îndepărta progresiv (deși multe din piesele montate nu-l vor ajuta să se apropie). Nu întâmplător, ceea ce a dorit să-l exprime mai clar și deplin în unele momente ale evoluției sale regizorale a

rămas la stadiul de aspirație și proiect. Fără îndoială, în alte momente, a reușit să afirme ori să se afirme, dar ne gândim la proiectele sale neîmplinite. De pildă, la acel veleitar Negustor din Veneția de Shakespeare (Iași, 1934), conceput eteroclit, totodată grandios și provincial, grav și ironic, de la începuturile sale teatrale. Și, pe de altă parte, într-o ultimă etapă creatoare, la acel mister teatral social, cuprinzând într-o viziune monumentală tulburătoare, marile bucurii și marile tristeți ale omului sub cupola unui teatru imaginat rotund, cu vast orizont. La un capăt al drumului său, încântare și uimire: fast, lumină, valuri evocatoare, sute de figuranți în costume de epocă – reproducere și revărsare materială. La celălalt capăt, Sava năzuind la o „ridicare până la planul patetic al marilor preocupări ale existenței: Bătrânețea și Moartea. O ridicare la simbol, o transfigurare a cotidianului”^[95] – descifrare de sensuri și căutare de esențe, „dematerializare”, dar și materializare făcând vizibile, sensibile scenic simboluri ale destinului omenesc. Cei care i-au cunoscut ideile și spectacolele dintr-o etapă ori alta îl vor califica – direct sau indirect – principalul nostru regizor expresionist. Pentru Liviu Ciulei, Sava este un expresionist de substanță sufletească și de concepție artistică. Nu știu dacă poate fi definit cu atâta certitudine, dar e clar că, din definirea creației lui Sava, expresionismul nu poate vi omis – acesta intră, ca posibilitate mentală, în polivalența artei sale.

În vara anului 1934, la deschiderea Teatrului de Vedenii, inițiat de el și un grup de tineri actori, la Iași, Sava își delimita cu hotărâre intențiile: „Teatrul de Vedenii nu trebuie confundat cu teatrul de Grand-Guignol”^[96]. Nu înfiorarea epidemiei, nici biciuirea pasageră a nervilor, urmărirea regizorului, ci un șoc mai profund pentru a stabili cu spectatorii un contact mai durabil. Cu universul lor interior, cu aspirațiile amânate, cu impulsurile subconștiente, cu imaginația lor nesatisfăcută, avidă de a-și afla corespondentul imagistic. Pentru Sava, încă de-atunci nu sângele unei prefăcute și înșelătoare fiziologii naturaliste trebuie să izvorască din actul scenic, ci visul zguduitor și eliberator prin care omul își depășește existența cotidiană, adesea cenușie, cu orizonturi înfundate. În caietul – program al teatrului și în presă, scriitorul Ionel Teodoreanu preciza intențiile artistice: „teatrul lui Sava urmărește o evadare din real, pe hotarul misterelor /

... /. Teatrul acesta nu urmărește, nici nu exaltă emoțiile din preajma realului, ci vrea să facă sensibil moracolul, straniul...”[97].

Din repertoriul fixat, nu s-au jucat decât trei dramatizări în cele câteva săptămâni din iunie și iulie, cât a durat activitatea teatrului: Pecetea bestiei după Rudyard Kipling, Sistemul doctorului Gudron și al profesorului Pană, după E. A. Poe și O mireasă la loterie, după E. T. A. Hoffmann (se preconizau și alte dramatizări după Strobl, Mortari, Wells ș.a.). În amintirile colaboratorilor și ale celor care le-au văzut, găsim laolaltă aprecieri admirative și rezerve critice, poate la fel de subiective. Se reține imaginea scenică pregnantă, plastică și sonoră, obținută de Sava în Pecetea bestiei: chipurile spectrale, decupate în semiîntuneric de o lumină verzuie, umbrele misterioase, urletele îngrozitoare ale junglei. În Sistemul doctorului Gudron, personajele tăvălite în pene, rășăreau uluitoare, ca niște păsări fantastice. Unii obiectează simplismul unor efecte – cauzat, desigur, de precaritatea mijloacelor materiale. Sau era o îngroșare conștientă, ironică, deseori întâlnită la Sava. Alții își aminteau de ingeniozitatea soluțiilor tehnice (în condițiile date), de „viziunile” percutante, memorabile reușite de Sava pe o scenă improprie. În al treilea spectacol, O mireasă la loterie, exista o asemenea coeziune între factura romantică a caracterelor, vioiciunea jocului comic și „atmosfera de fantast și fantasmagoric, cu efecte de lumină stranii, cu decoruri asimetrice, cu elemente de vis”[98], încât a fost reluat mai târziu și pe scena Naționalului ieșean.

„Vedeniile” – în accepția dată de Sava și Ionel Teodoreanu – bântuie de-a lungul biografiei creatoare a regizorului și arată preocuparea sa e a face vizibil scenic supranaturalul, fantasticul, universul lăuntric al unor personaje în maximă exaltare, în momente de supremă intensitate: de vis, de amintire rețrăită, de halucinație. În Visuri americane de Profira Sadoveanu (Teatrul Național din Iași, 1935) este apreciată plasticizarea visului hollywoodian: un decor în contururi incerte, expus după o cortină de tifon, sub o lumină verzuie (deși se opinează că mai potrivită ar fi fost roz, pentru optica fericită a eroinei)[99]. La piesa Ca de obicei dar altfel de Galar (1935), se vizualizează frământarea sufletească a eroinei, dialogul ei imaginar cu cei vii și cei morți. Personajul real evolua într-o lumină albă, puternică, cele evocate de imaginație sa apăreau (iarăși) într-o lumină verde, înveșmântate în nuanțe cenușii, pe un fond negru, pe

care se estompează câteodată. Acum, se relevă, „Sava a reușit să contopească scenic vizibilul și invizibilul, să sincronizeze conștientul cu subconștientul, și fără a face să dispară personajul real de pe scenă, să-i suprapuie două personaje imaginare”^[100].

Oricât ar părea de ciudat, Teatrul de Vedenii nu a fost preocupat doar de oniric, mister și fantasmagoric. În fiecare din spectacolele mele, se constată întrepătrunderea elementelor stranii și fantastice cu cele adunate dintr-i cunoaștere pătrunzătoare a realităților sociale și psihologice din fiecare zi. Regizorul este pentru o intervenție activă prin actul creator, iar elementele de fantastic și grotesc ar releva și ar impune – prin impulsul dat imaginației – ceea ce este ascuns sau ignorat de obicei. Dacă, în vremea Teatrului de Vedenii, Sava sondează domeniul visului și fantasticului ca fiind mai autentic pentru realitatea umană decât cel cotidian vizibil, treptat, în creația sa, visul și fantasticul se vor împleti cu situațiile obișnuite vieții, regizorul căutând să dea o reprezentare integrală, complexă, de acută sugestivitate. De pildă, în montarea piesei Orașul nostru de Thornton Wilder, la Naționalul bucureștean (1940), într-o scurgere inevitabilă, iluminată meditativ, evenimentele comune ale existenței omului căpătau rezonanță se simbol, iar cotidianul trecea firesc pragul fantasticului.

Dar fantasticul sau hiperbola obține și o funcție demascator-critică. Pătrunzând violent în normele vieții obișnuite, ele silesc formele sociale indiscutabile, general acceptate, „onorabile”, burgheze, să se arate așa cum sunt în fond: niște speranțe mincinoase, inconsistente, dezgustătoare. Sava consideră de o deosebită eficiență teatrală procedeul contrastului pentru a influența și activa gândirea publicului. În singura sa piesă de mari dimensiuni, Președintele introduce fantasticul ca element de sitanțare față de aspectele vieții cotidiene care deveniseră atât de obișnuite încât păreau normale. Dar Sava vrea ca publicul să-și dea seama că nimic nu-i normal, că toate personajele sunt, fiecare în felul său, negative. Comicul fantastic și hiperbolic este folosit pentru a provoca participarea lucidității spectatorului care trebuie să înțeleagă că nimic nu este normal – nici pe scenă, nici în viața din care s-a inspirat piesa – din contra. Sava – care argumenta opinia sa despre „esența caricaturală a întregii arte”^[101] – este reprezentantul unui expresionism caustic în teatrul nostru.

Piesa sa Președintele era gândită ca o primă mostră de „mister teatral social”, tratând o temă socială și morală, cu personaje moderne, dar depășind nivelul naturalist sau psihologizant de reprezentare a realităților cotidiene. În gândirea sa – nu și în viziunea sau mijloacele teatrale” – el apare apropiat de Gaston Baty (după unii, exponent al unui expresionism francez), căruia de altfel îi va trimite un salut de solidaritate (cu prilejul contestatei montări a piesei Bérénice de Racine, la Paris, în stagiunea 1946-47). Amândoi caută posibilitatea reprezentării scenice a misterului vieții, în manifestările ei conștiente și subconștiente^[102].

Așa cum îl prefăța Sava, „misterul teatral social” va duce la „un teatru de taină și pasiune”, redobândind calitățile magice originare („filtrate bineînțeleș prim prisma actuală”) și va fi străbătut de „vedenii” pentru că lui „îi revine astăzi sarcina de a prinde în mâini frânele spiritului uman, de a scăpa omul din ghiarele fricei, familiarizându-l cu marile fantome”^[103]. Cu alt prilej, consideră teatrul domeniul „formelor fluide întrevăzute de om în vis și fantezie”. nul din motivele pentru care montează Macbeth cu măști este că, în piesă, nu se prezintă istoria reală, ci transfigurarea ei fantastică. Tema, pe care regizorul își propune s-o dezvolte, este lapidar definită „o vedenie”, personajele tragediei nefiind decât personificări ale instinctelor^[104]. Cu mult timp înainte, Sava desfășoară în presă o sistematică argumentație pregătitoare în sprijinul experimentului său, argumentației continuată cu tenacitate și după premieră. Să amintim cum și într-o montare shakespeariană anterioară, Hamlet (Teatrul Național din Iași), 1937), chipurile lui Claudius, Gertrude, Pllonius luau, prin machiaj, rigiditatea denunțătoare aq unor măști („ale perfidiei, slăbiciunii, prostiei prea plecate”^[105]), în comparație cu omenescul nuanțat al interpretării prințului. În tabloul „teatrului în teatru”, în ochii lui Claudius se citea spaima că nu-și poate controla fapta, fixată de grimă într-o expresie de senzualitate crudă și hidoasă ce-l denunța.

Expuse în dese rânduri, cu sporită claritate și precizie argumentele sale pentru Macbeth cu măști sunt:

- obținerea unei unități de stil;
- nefiind o piesă „istorică, ci o legendă care transfigurează realitatea istorică, „una din cele mai poetice dintre operele

marelui Shakespeare / ... / spectacologia modernă o exclude tratamentului realist la punerea în scenă”.

- „prin practicile de magie neagră, prin aparițiile spectrale, opera capătă valoare fantastică, stranie, supranaturală. În reprezentare, personajele din flora magică, trebuie să absoarbă personalitatea actorului până la transfigurare fizică, fapt ce nu e posibil decât prin mască”;
- evitarea naturalismului de grand-guignol în final (aducerea capului lui Macbeth), dar și în alte momente^[106];
- reliefaarea valorii simbolice a personajelor;
- revelarea esenței lor, a expresiei lor fundamentale dincolo de stările și momentele trecătoare^[107].

Prin mască, se realizase o unitate de procedeu, scenic, dar – susținea unii critici – nu și una de stil, luându-se în considerare nu stilul spectacolului, ci separat, cel plastic, al măștilor. Totuși, ele se integrau într-o viziune regizorală („la multe personaje li s-a arătat asemănarea lor cu animalele”): se reliefa căderea în subuman, până unde se făcea joncțiunea cu fantasticul terifiant, ajungându-se la o „menajerie infernală”, cum o califica Alice Voiculescu^[108]. Ciudat că Sava, care-și propusese unitatea stilistică a spectacolului, nu o respecta el pe cea a măștilor (acestea fiind de la masca de priveghi din Vrancea, la El Greco, Goya, Modigliani și până la Walt Disney). Dar nu se poate contesta meritul montării de a fi compus „viziuni care nu s-au întâlnit niciodată pe scenele noastre. Apariția Ladyei Macbeth pe un tron așezat pe un postament sau soclu a constituit un efect unic, ca și perindarea personajelor ucise pe podul semicircular, devenind un fel de medieval Totentanz / ... / Scena banchetului, turnul și scările ce duceau la apartamentul regelui Duncan, podul cu vedenii hidoase au constituit o plastică teatrală artistică și expresivă, nemaîntâlnită la noi”^[109]. Când forma era pentru regizor „în funcție de expresiile omeniei”^[110], care el nu încerca astfel, prin diversificarea stilistică a măștilor, o amplificare expresivă a unui inevitabil Totentanz cuprinzând omenirea, extins pe scara istoriei. Era vorba oare de o „scăpare” stilistică sau de altceva, de acea tendință spre integrarea și sinteză, permanentă la Sava, manifestându-se de astădată într-o lume răvășită monstruos, din

adâncuri, de orori și crime? (tot așa cum era și lumea în care trăia, la sfârșitul celui de-al doilea război mondial).

„Vedenia” lui Sava nu aparținea inexistentului, ci făcea vizibil ceea ce nu se vedea în mod obișnuit, nevăzutul, nemaivăzutul. Dela intenția inițială de a reprezenta sensibil miraculosul și straniul, „vedeniile” sale scenice vor căpăta o nouă amploare, semnificând, în ultima parte a activității, revelarea concreață a ceea ce este esențial și universal în om.

Ultima montare a lui Sava, cu „aventura colorată” Frumoasa adormită de Rosso di San Secondo, a fost considerată o realizare deosebită și a fost propusă să fie adusă în fondul permanent al Naționalului bucureștean. Interpretarea – care asocia procedee preluate din *commedia dell’arte* cu momente de intens lirism, de visare nostalgică sau de marionetism caricatural – plasticitatea tuturor personajelor, ca și atenția acordată fiecărei voci, distincte, dar participând la muzicalitatea întregului spectacol, cromatica scenografică fascinantă, cu contraste simbolice, echilibrarea celor două linii ale piesei, de ironie sarcastică și reverie luminoasă, au fost elogios comentate. Tendința integratoare a regizorului – de a uni „visul cu realitatea, cotidianul cu fantasticul, necesitatea cu gratuitul”, lirismul cu grotescul – își aflase suportul dramatic. Era o „arlechinadă modernă” în care, se observa, „a păstrat în unele costume, în unele simplificări / ... / , în unele automatisme de gest / ... / ceva din *commedia dell’arte*, accentuând sublinierea către expresionism”^[111]. Ca și la Macbeth este menționat acel „joc complex de impresii, de imagini, de idei, de teme”, multiplicat, complicat, dinamizat de Sava „în vârtejul unui lirism impetuos / ... / într-un tempo vertiginos”, încât publicul va avea nevoie de un răgaz de elucidare, reușind a-și „limpezi impresiunile și desluși sensul” după ce a ieșit „din cercul magic al scânteietorului spectacol”^[112].

Pentru a rezuma relațiile regizorului cu expresionismul, pe planul căutărilor formale, se pot lua în considerație: principiul „dezvăluirii” totale (pe care Höllender îl indica specific expresionismului teatral), interesul acordat reprezentărilor subconștientului, voința de maximă potențare a expresivității, formula scenică integratoare, esențializarea (deseori simbolică), grotescul (rezolvat de obicei caricatural). Și nu-l vom uita nici pe Gordon Craig – socotit de unii

ca un precursor al expresionismului -, cunoscut de Sava din volumul De l'art du théâtre, care l-a influențat când montează Macbeth cu măști. Dar nici nu trebuie uitat că punctele de vedere, aspirațiile, ideile sale regizorale își caută și își află argumente și aliați (ca Bragaglia, Tairov) într-un orizont de cultură și de teatralitate mult mai vast.

Spre deosebire de alți regizori de la noi, putem vorbi despre afinitățile lui Sava cu expresionismul, pornind de la o atitudine personală, de la o viziune, cu cauze adânci, asupra existenței umane. „Mărturie a unui sentiment de Weltschmerz precoce – arăta Ion Biberi – atitudinea implică suferință și dramă, stări de inconfort, nemulțumire de sine, refuz de acceptare a unei existențe pulverizate în ne semnificativ. Poziția, dacă nu l-a condus la o stare permanentă de revoltă, i-a dezvăluit partea ascunsă a decorului. Viziunea lumii devenea pentru el grimasantă, caricaturală”[\[113\]](#).

Didascalii

Ceva se schimbă în didascaliiile pieselor noastre din anii '20. Ele nu mai sunt doar notații despre comportamentul personajelor, descrieri concentrate de ambianță, nu mai privesc doar partea faptică a intrigii, menținându-se în aria ficțiunii dramatice. Acum, autorul intervine, mai detaliat ca altădată, cu indicații care vor să precizeze spectacolul, viziunea și stilul său, uneori relațiile dintre scenă și sală. Ceea ce face Camil Petrescu, în parantezele dramelor sale, obligând la o anumită înțelegere de către interpreți, nu este – ca năzuință – un caz singular. Și alți dramaturgi încearcă să configureze, din pagină, viitorul spectacol, cel puțin prin acele imagini și trăsături pe care le consideră indispensabile pentru rezonanța dorită la public. Și nu odată, ele vor indica opțiunea pentru stil și procedee scenice expresioniste.

Un text care nu a fost niciodată jucat, Trei cruci, de I. Răcăciuni (1922), „apocalips” în 9 tablouri, recomandă un decor care, în datele lui arhitecturale și picturale, fixează mai mult decât o atmosferă generală, enunță vizual o stare dramatică – treaptă din evoluția mereu sumbră, predestinată, a personajului central, până la gestul eliberator final. Elementele scenografice sunt puține, dar elocvente „Foburg negru. Vilă albă, Camera lui Anibal, Eleganță exotică, obosită, bolnavă / ... / În fund: portiere închise – geam mat. Siluete apar, dispar”. Autorul adoptă tehnica redactării sincopate, cu formulări telegrafice, privitoare la decor sau la înfățișarea și modul de a fi al personajelor. Eroul este prezentat direct, explicit, fără dubii, de la început și imaginea sa se păstrează monocord până la capăt: „Tânăr ciudat. Trăsături feminine, nu poate fi clasat într-o vârstă definitivă. În mimica-i de blazat precoce, în ținuta-i distinsă, în privirea-i bolnavă pâlpâie ceva din nostalgia unui vultur cu aripile tăiate. Incoherent – uneori pueril – adesea hipernervos”. Fizic și psihic, el aparține tipologiei expresioniste. Lipsa de nuanțe, autocaracterizarea declarativă – care pretinde actorului să evite compoziția psihologică – fac parte, și ele, din trăsăturile curente ale acestei tipologii: „Voiam absolutul. Nu mai pot fi totul. Voi fi nimic”, Autorul are simțul spațiilor și culorilor strict necesare pentru declanșarea emoției: „Sală de spital. Clar-obscur. Din mijlocul peretelui din fund, pornește un gang lung care se îngustează / ... /. La capătul gangului: vitraj. Departe – un colț de cer – învăpăiat de

amurg. O lumină parcă de pe alt tărâm își aruncă reflexul în cenușiul macabrului coridor”. Sau, pentru deznodământ, acest peisaj rezumat: „Noapte vânturoasă. Ploaie. Pod aruncat peste o apă. Un felinar la capătul podului. Lumina galbenă abia pâlpâie, licărind palid, prin ceață. Perspectivă: Foburg. Coșuri de uzină”. Vizibilitatea variabilă a formelor într-un spațiu în care lumina, de obicei, aproape se stinge, se zbate covârșită de întuneric – are, în fiecare tablou, o funcție unică, inseparabilă de sensul simbolic dat existenței personajului central (pentru care, „un singur drum mai există / ... / în noapte, în ceață”). Uneori, imaginea scenică-luând proporțiile unui coșmar – este amplificată de zgomote sinistre, comentată de vocile personajelor invizibile. Indicațiile de jos cuprind: mișcări brutale, accelerate, reacții necontrolate, dispersate, sub presiunea stărilor nervoase, gesturi violente... Dramaturgul intenționa ca spectacolul să se continue cu un dialog (încă nescris) între „Domnul din stal” și eroul sinucigaș, surprins „într-un flagrant act de inconsecvență”.

Dimpotrivă, parabole dramatice cum sunt cele Trei mistere ale lui Ștefan I. Nenițescu (1922) sau Anno Domini de Ion Marin Sadoveanu (1927) se desfășoară într-un decor realist, de nivel comun, fără nimic special, pentru ca sensul mistic al întâmplărilor cu oameni obișnuiți să se distingă progresiv, să se răsfrângă izbăvitor asupra ființelor ce păreau cufundate într-o viață mediocră, cu neputințe triste ori ticăloșii de fapt divers.

Tipărită în 1922 și numai citită în ianuarie 1924, la efemera grupare „Atelier”, inițiată de Emanoil Cerbu^[114], piesa Meșterul de Adrian Maniu dramatiza legenda lui Manole și a mănăstirii de pe Argeș, văzută prin conflictul dintre mitologia străbună și credința creștină. Un sobor de zei uitați prin temple surpate, de duhuri ale peșterilor și pădurilor se împotrivesc înălțării mănăstirii, determinând tragismul celor ce vor urma. Primul tablou este edificator și din punct de vedere scenografic: „În lumină de noapte, ruinele unui templu antic. Surpăturile de pietre vechi, din care au crescut buruieni, sunt legate cu tulpinile unor molifiți bătrâni fără culoare, într-o transparență de ceață care dă impresia unui fund adânc de ape / ... / Câte odată fosforescența alunecă pe vârful molifților spre rădăcini și se sting ca un puls al vieții. Aceste lumini sunt reci, „sunt din altă lume”. În blocurile de piatră se luminează câte o făptură care vorbește cu glas

îndepărtat venind din fundul trecutului. Păstrându-se același decor, fața locului se va schimba totuși în celelalte acte, odată cu lumina (de zi, de amurg). La sfârșitul tabloului citat, „lumina albastră a lunei pornește să bată din ce în ce mai tare”. Reflectorul ar fi fost utilizat dramatic, participând la dimanica imaginii scenice, așa cum procedau, atunci, regizorii expresioniști.

Un decor rezolvat fără particularități: o terasă-restaurant, așezată la malul mării, nu oferă ochiului nimic nou (marea va deveni tot mai prezentă, cu valențe mai mult sau mai puțin simbolice, în dramaturgia vremii). În „grotesca” lui Ion Sân Giorgiu, Masca (1923) atrage, în schimb, prin chipurile celor ce o populează, printr-o „lume ciudată, oameni îmbătrâniți și palizi!”. Convenționalismul indiferent al ambianței (aflată undeva în Europa, după cum spune concis autorul) se potrivește intențiilor generalizatoare, vădite prin personaje-simbol, deliberat schematizate.

În Prietenii (1925) de G. Tavernier, culorile decorului au, fără îndoială, importanța lor, stabilind un climat aparent „rece” și, eventual, de izolare nostalgică, în care se va dezlănțui, contrastant, până la nebunie și crimă, zbuciumul „triunghiului” de personaje. Culoarea, lumina au, desigur, o semnificație care se lămurește, apoi, în acțiune: apariția soțului este însoțită de o lumină slabă, cenușie”, pe când soția visătoare, îmbrăcată în galben (devitalizat), preferă penumbra albastră... Dar, mai semnificativ pentru cursul dramei, pare a fi aspectul acelei camere fără ferestre, ca o capcană în care intră, pe rând, și sunt prinse definitiv cele trei personaje. La un moment dat, se indică în text: „Pereții încep să tremure, un uruit surd răscolește temelia, uruitul ia proporții, pereții zvâcnesc și un tren tună într-o goană nebună undeva pe aproape. Amândoi pironiți locului se apucă cu amândouă mâinile de scaune, se pleacă târâți parcă de un curent nevăzut.” Cutremurarea decorului (un motiv de amuzament la spectacolele din epocă!) tinde să devină o sursă de emoție. Simbol al dorinței de evadare, iureșul trenului sporește tensiunea momentului, iar în final – când soțul înebunește – va reveni odată cu zgomotul crescând infernal.

Lucian Blaga – exigențe de spectacol

Atunci când îi scrie lui Bard Oszkar, traducătorul piesei sale Zamolxe, cu care va debuta ca dramaturg, exigențele de „simplitate” și împotrivirea lui Lucian Blaga la o interpretare patetică^[115] își aveau, probabil, sorginea în cele văzute și înțelese de el la spectacolele lui K. H. Martin, realizate cu actorii Companiei Bulandra. Cu acel prilej, își spusese fără rețineri opinia favorabilă, socotind exemplare soluțiile lor regizorale care puteu fi extinse și la montarea unor piese românești. Ceea ce remarcase majoritatea criticii teatrale (I. Nădejde, Al. Călin, Eman. Cerbu, I. M. Sadoveanu, inclusiv L. Blaga), fusese o neobișnuită „interpretare simplificantă” dar capabilă, în concentrarea ei, să focalizeze sensul simbolic al dramei, să comunice emoționat, fără a părea săracă și ternă în expresie. Din contra, era necesară înlocuirea verbozității agresive, a gesticii de vetustă stridență, cu elocvența de substanță a replicii, clar direcționate tonal, cu intensitatea mișcării scenice, care aducea nu atât o aprofundare de interes psihologic, cât o tulburătoare meditație asupra sufletului omenesc. Tensiunea lăuntrică a personajului se relevă mai puternic – observau cronicarii – când nu se mai impunea formal, nu mai era demonstrată răsunător, ci era doar semnalată și sugerată de cuvintele, intonațiile, mimica, gesturile actorului. Fără îndoială, era modalitatea de interpretare considerată de regizorul K. H. Martin cea mai adecvată pentru piesele lui Strindberg și Dimov. Dar, pentru că însemna un prim contact explicit, programatic, cu expresionismul scenic, fusese acreditată cel puțin ca optimă, dacă nu ca un stil exclusiv (totuși, actrița Dida Solomon va adopta o variantă intermediară, vădit cerebrală, între modalitatea practică de K. H. Martin și jocul de temperament „sangvin” al Marioarei Voiculescu). Spre deosebire de alți dramaturgi atrași de expresionism, L. Blaga consideră autorul nu numai un element al imaginii scenice elaborate regizoral. Mai mult, interpretul pieselor sale, prin densitatea poetică, de nouă factură, a cuvântului și gestului, va fi el însuși o sursă de imagini, de revelații spirituale, așa cum nu permitea convenționalismul teatral prea uzat în trecut. Pentru Blaga, valoarea „teatrului nou de simplificare extremă”, realizat de expresionismul german, constă în faptul că se adresează publicului ca un teatru „de viziune, de idei și de gesturi extatice”^[116]. Ceea ce solicită Blaga de

la actor este o stilizare semnificativă, o esențializare a jocului, apropiată specificului dramelor sale. „Teatrul nou” ar fi de încercat la noi, cu îndreptățire și cu sorți de izbândă, existând o străveche tendință spre „arta de extaz” (bizantină) și spre utilizarea formelor (în arta țăranului nostru)^[117]. Orice suprasolicitare sau dilatare patetică ar duce la o interpretare neadecvată a personajelor sale, pierzându-se din vedere că, în drama expresionistă, ele există „ca exponenți ai unor puteri impersonale angajate în ciocniri care macină sau salvează. Personajele se configurează contrapunctic și sunt împinse spre fapte de demonia (subl. noastră) energiilor dezlănțuite”^[118]. Despre „demonie” va scrie un studiu lămuritor și perfect aplicabil pieselor sale. Concluzia lui Blaga - întrupată apoi în personajele sale - va fi că un „complex de fenomene: instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiție divinatorie, ritm, vehement de viață - mi se pare circumscris prin cuvântul demonie”^[119].

Ca și Camil Petrescu (care considera, însă, tensiunea dramatică direct proporțională cu sporul de luciditate, conștiința activă a personajului), L. Blaga își dădea seama, în cu totul altă direcție, de importanța actorului pentru piesele sale, deși momentul își puneă o maximă speranță în regizor, ca factor primordial de reformă în teatru. Cele scrise de el despre drama preexpresionistă și expresionistă, subliniază tendințele ei specifice de spiritualizare și esențializare prin care se înlătură compoziția actoricească de nuanțare psihologică, de astă dată urmărindu-se o evoluție de altă natură și cu altă finalitate a personajelor. În comparație cu cele din piesele realismului psihologic, interpretul se află în fața unor personaje care „se schițează vorbind, spiritual, superficial, adânc”. Jocul actorului se orientează, acum, către o revelare spirituală. În „teatrul nou”, actorul - și, desigur, regizorul - va înțelege că „interesul a trecut / ... / de la detaliu la esențial, de la concret la abstract, de la imediat la transcendent, de la dat la problemă”^[120], procedând în consecință. Dramaturgia lui Blaga se arată deopotrivă deschisă „trăirilor” revelatoare (de profunzimi tulburi care scapă conștiinței) și esențializării în „fapt simbolic”, ceea ce-i dă o tensiune aparte.

Pentru spectacolul de debut, Zamolxe (Teatrul Maghiar din Cluj, 1924), textul cere actorului să interpreteze personaje aflate între real

și ireal (unele cu aspect menționat de „nălucă”), să participe la ritualuri prin care prezentul se întoarce în imemorial (pentru a rezolva permanența instinctului vital), să acționeze pe scenă cu elemente concrete simbolice, să dea semnificație alternanțelor de cuvânt și tăcere, de momente dinamice și statice. Atitudinile, mișcările personajelor în spațiu își vor contura sensul – corporalul va exprima lăuntricul, adesea „demonia energiilor dezlănțuite”, despre care vorbise Blaga, „Gesturile extatice” nu mai au doar un scop exterior, calofil evocator – ca altele, în reprezentarea tragediilor antice – ci prin ele apar la lumină impulsuri ascunse, puternic definitorii. Ritualurile cu participare numeroasă le amplifică și le integrează în manifestările unui subconștient colectiv.

În anul când tipărește primele fragmente din Zamolxe (1921), L. Blaga publică și articolul Revolta fondului nostru nelatin, din care desprindem: „Se va zice că spunem mituri / ... numiți-le basme. Avem însă convingerea că adevărul trebuie să fie expresiv – și că miturile sunt prin urmare mai adevărate decât realitatea”. Blaga este atras de acel „fond latent slavo-trac, exuberant și vital” care există în spiritul românesc, dominat de raționalitatea latină. Totuși, fondul „mistic, adânc, irațional și extremist”, ignorat îndeobște, îl preocupă pentru forța sa mitică, izbucnind uneori, reamintindu-ne strămoșii pe care „cu cât îi ținem mai mult în frâu în tineretului, cu atât răscoala lor va fi mai aspră, mai tumultuoasă”^[121]. Scrierea poemului dramatic Zamolxe se arată strâns dependentă de această preocupare, iar înțelegerea și interpretarea personajelor sale nu se poate lipsi de cunoașterea articolului citat, astfel că publicarea lui ar avea și un asemenea rost nemărturisit.

Mai târziu, peste două decenii, Ion Negoitescu va sublinia necesitatea unor regizori și actori anume aleși („inteligente purificate în focul artei”) pentru dramaturgia lui Blaga. Prin personajele sale, „a dat omului o nouă definiție, de o aură metafizică plină de culoare și aromă, ca existența într-un mister și revelație”. Regizorul și actorul neînțelegători și nepregătiți (nu numai profesional, dar cultural) ar risipi această „aură”. Ceea ce criticul remarcă mai ales este însemnătatea plastică și dinamică actoricești, unele personaje având o expresie scenică dansantă, ca în Tulburarea apelor sau în Învierea, unde dansul este întruparea unui „dramatism lăuntric care îi este sufletul și esența”^[122].

În Mășterul Manole, din nou, actorul va întruchipa personaje-simboluri în acțiune, dezvăluind prin comportamentul și „trăirile” fiecăruia, un mod de a vedea lumea și de a da un sens existenței. Contrastante, ele deosebesc manifestări și viziuni relevante pentru credință purificatoare și aspirație mistică sau, dimpotrivă, clocot vital și apartenență telurică, dar se reunesc în „fapta simbolică” a zidirii. Jocul Mirei, cu picioarele goale călcând pe hirsutul Găman, primește indicația autorului de a fi „într-un fel de extaz ștrepțăresc”, ceea ce nu era ușor de realizat. În ce-l privește pe Manole, acesta acționează – o spune singur – sub impulsuri contrarii, dintre care „demonul” va fi mai puternic. Uneori, intervin indicații speciale de vorbire scenică: de rostire „sacadată” a textului sau de conjugare ritmică a replicilor scurte (într-o montare a piesei, L. Blaga va admira ritmul și plastica interpretării, așa cum le dorise, deși regizorul „actualizase” într-o măsură, îmbrăcându-i pe zidari în salopete, procedeu de altfel întrebuințat în teatrul expresionist^[123]).

Pentru L. Blaga, expresionismul se opune naturalismului copiilor pasive după realitate, impunând „drepturile creatoare ale spiritului”. Definirea lui se va face, însă, nu prezentându-l doar ca o „abatere de la natură” sau ca o „exagerare a individualului”, ci prin „valoarea fundamentală” spre care tinde: absolutul. În reprezentarea expresionistă, „tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, trădând cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul”^[124], menționa Blaga.

Uneori, dramaturgul își împărtășește intențiile, solicitate înainte de premieră, iar cronicarii se folosesc prompt de cele aflate pentru aprecierea spectacolului. Prefăcând Mășterul Manole, în regia lui Soare Z. Soare (teatrul Național din București, 1929), Blaga declară într-un interviu^[125] - așa cum făcuse și în scris – că este pentru „teatrul de spiritualizare”, antinaturalist. Ceea ce spune despre sensul mistic al celor 12 zidari – comparați cu cei 12 apostoli – va deveni apoi un argument pentru înfățișarea lor pe scenă, în deosebi pentru chipul de Crist dat lui Manole (nu numai la București, dar și la Naționalul din Cluj sau Iași). Așa cum reiese din numeroasele cronici, Soare a intuit „ritmul lăuntric al textului”, determinantele lui esențiale, reușind să-l insinueze prin desfășurarea spectacolului. O alternanță expresivă de static și dinamic, de atitudini extatice și agitație febrilă releva, în fapt scenic, zbuciumul sufletesc,

confruntarea interioară devenită act. Căutarea intens neliniștită, zbaterea fără răgaz, în sfârșit trăirea jertfei, cu suferința omenească și lumina sa purificatoare se transmiteau printr-un ritm sincopat, din linia sacadată a replicilor, a mișcărilor, fiecăruia și tuturor. „Mișcarea a rupt-o după cum cerea ideea, însă „n-a încolțurat-o, o anumită moliciune în modelarea acestei mișcări, moliciune obținută din gesturi simple și unitare, a dat o patină de poezie întregii acțiuni”^[126], numai în unele momente existau accelerări silit demonstrative. Soare imprimase mișcării întregului spectacol o notă particulară, un sentiment specific, contradictoriu, între tenacitate tragică și reținere îndurerată. Această sacadare corespundea evoluției dramatice a personajelor: „o stare de suflet, o frământată așteptare și apoi o luptă”, după cum o rezuma I. M. Sadoveanu. Din replicile lor, din mișcările și respirația lor, interpreții se arătau prinși „în alergarea după năluca visului chinuitor”. Acțiunile, compozițiile de grup (ale zidarilor) ce se formau din mișcare și se desfăceau apoi pentru alte alcătuiuri, aducea la lumină tensiuni crescânde, aspirații stăruitoare, relații hotărâtoare sau detașau protagonistul și poezia textului său.

Către o desfășurare limpede, ce contura tragicul destinului și straniul împrejurărilor în stilizări transparente, a condus Soare reprezentarea altei piese de L. Blaga, Cruciada copiilor (Teatrul Național din București, 1931). Vrea să obțină o „atmosferă de legendă și ireal”, dar într-o tonalitate clară, potrivită cu puritatea ei de fond. Mai târziu (la Teatrul Maghiar din Cluj, 1940), piesa va fi montată „între mister, legendă și vis”, cu exteriorizări pregnante ale stărilor tensionate și zbuciumul mistic (muzica având, acum, o contribuție permanentă). L. Blaga va discuta exigențele sale pentru această piesă, când va fi pregătită (la Teatrul Național din Cluj, 1942) de tânărul regizor Ion Olteanu, proaspăt întors dintr-o călătorie de specializare în Germania. Importantă este realizarea atmosferei adecvate, piesa fiind asemeni cu „o icoană bizantină care, în ora harului, prinde viață, umplând scena cu mișcările molcome ale unei legende medievale”. În consecință, regizorul își va propune pe scenă „o mulcomă scurgere, așa zicând epică”, oarecum într-un contrast revelator cu dramatismul personajelor (altfel decât în spectacolul de pe scena maghiară, considerat de un dinamism actoricesc excesiv)^[127]. Se pare că autorul a fost satisfăcut de montarea care evolua de

la orizontala unei reprezentări epice (orizontală corespunzătoare, totodată, mișcării pe spații vaste, evocate în piesă, dorului de plecare spre alte zări, determinat pentru deznodământul tragic) până la sensul „vertical” al finalului care „pune în valoare simbolul Ierusalimului de totdeauna”^[128]. Probabil cea mai completă caracterizare a acestui spectacol o datorăm lui Petru Comarnescu (în fișa redactată ca inspector la Direcția Teatrelor): „Eliminând orice element istoric, proiectând acțiunea ca un mit sfânt, neutilizând decât fragmente de decor, dar în schimb o luminație cât mai vie și mai nuanțată, după stările psihologice ale eroilor și după situațiile dramatice respective (influență tipic expresionistă, în care totul proiectează stările sufletești, lăuntricul acțiunii, iar am datele exterioare și naturaliste), impunând un ritm și o decorativitate de mișcare, gesturi, atitudini, obligând actorii să joace pe un ton scăzut și cât mai interiorizat / ... / d. Ionel Olteanu realizează teatrul cu adevărat spiritualizat”^[129].

Aflat la Viena, Lucian Blaga îi scrie regizorului Ion Șahighian care urma să pună în scenă piesa sa Avram Iancu (Teatrul Național București, 1935). Montarea anterioară, de la Cluj, îl determină s-l sfătuiască de a feri interpretarea de procedeele unui romantism desuet și să aleagă un „joc firesc / ... / fără patos ieftin și fără sentimentalism. Hotărât, energic, organic”. Cu toate diferențele de atmosferă locală, de la un tablou la altul, viziunea de legendă va fi predominantă, iar decorul se cuvine stilizat „viguros / ... / (gen Teodorescu Sion), nu feeric”. Exigențele dramaturgului^[130] - printre care cele privind costumele spun că „ar fi bine să se stilizeze în spirit realist” - ne arată preocuparea de a nu se cădea în convenționalul de proastă calitate, întâlnit deseori în spectacolul „istoric”, dar și de a evita o preluare mecanică - neatentă la tema și factura piesei - a unor soluții apăsate expresioniste. În prima versiune, spectacolul n-are „vraja” textului, iar dacă la reluare, peste ani, este apreciat pentru că „gruparea personajelor, exactitatea interioarelor / ... / repartizarea luminilor și umbrelor, costumelor personajelor au alcătuit o ilustrație de un adevăr și de o grație uimitoare a poemului”, sunt, totuși, indicii că n-a fost decât o „ilustrație” ce n-a depășit reușita grafică a unor imagini de ansamblu, cu concursul considerabil al scenografiei (simplitatea formelor și sugestivitatea materialelor, evocând un spațiu spiritual specific,

contraste de alb și negru, de lumină și umbră). Spectacolul n-a avut o viziune pe măsura piesei, încât de la prolog, Alex. Kirițescu (nu numai dramaturg, dar și un foarte „vizual” cronicar al epocii) mărturisea că ar fi dorit „ca gestațiunea Păsării și Nașterea Iancului să se desăvârșească într-o dezlănțuire a elementelor, într-o furtună de tulnice împungând firmamentul”^[131].

Dacă aceste piese aparțin unei tendințe expresioniste de dinamică „ascendentă” („care valorifică și ierarhizează toate impulsurile spre transcendență ale omului”), *Daria*, scrisă într-o fază incipientă a dramaturgiei lui Blaga, aducea o viziune altfel orientată, de o dinamică „descendentă” (prin ea „relevându-se cele mai ascunse și mai tainice apetituri ale inconștientului”^[132]). Nu mai este o dramă inspirată de legendă și mit, ci una concepută pe coordonate freudiene, preocupată de revelarea acelei „tulburi drojdii” instinctuale din om. V. I. Popa o montează la Cernăuți, ținând seama de public, dintr-un unghi de vedere accesibil, cu o simbolistică scenică ușor de descifrat. Replica unuia dintre personaje va da însuși sensul spectacolului: „Dușmanul pe care nu-l putem învinge e în puterea absurdă și cu mii de fețe a sângelui / ... / Ne zbatem între balaur și rândurile lumii și ieșim măcinați”. Cuvinte înrudite cu ceea ce scria Blaga într-unul din articolele sale, dedicat deosebirii dintre „inconștientul ocult” al romanticilor și inconștientul explicat de psihanaliza modernă. După Blaga, în imagine psihanalitică inconștientul pare „o moară adâncă unde se macină și se transformă vechi și uitate zăcămintе” și „păstrează în sine, închiși ca în beciuri subterane, monștrii tuturor pornirilor rele”^[133]. Gradația și „închegarea” realizate de V. I. Popa cu interpreții piesei aveau, în ultimă instanță, un sens explicativ, clarificator, nu numai pentru zona de instinct obscur, dar și pentru condițiile claustre, obstrucționiste care dereglează manifestările vitale.

O altă montare, la Cluj (1941), regizată de Ion Olteanu, dădea impresia, după unele opinii, că tot ce s-a întâmplat este inevitabil și repetabil, fiind peste puterile omenеști. Constrângerile „pedagogice” nu au decât efect negativ asupra impulsurilor profunde sufletești. Odată cu misterul sufletului omenesc, demersul pedagogic, cu bunele sale intenții, ignoră infernul la care poate duce. Spectacolul este mult discutat, respins de unii, elogiut de alții, ca „un spectacol neobișnuit” care atestă calitățile de viziune ale regizorului (întors de la o

specializare în Germania, unde participase la un semniar ținut de Hilpert, Engel, Fehling). P. Comarnescu îl definește, pornind de la interpretarea personajelor cu „izbucniri, violențe și explozii expresioniste”, precum și de la procedeele de montare, de aceeași inspirație. Regia lui Ion Olteanu „a tratat dincolo de un loc și de un timp anumit drama Dariei, înfățișându-o într-un cadru abstract, cu decoruri geometrice și luminație simbolică, perdele de catifea, uși triunghiulare, o banchetă rotundă, drapată tot cu catifea roșie, o fereastră în colțul încăperii slujeau drept elemente spațiale generale, proiectând accentul pe eroii piesei, pe stările lor sufletești, subliniate cu ajutorul luminației și al muzicii. Puternice lumini roșii, verzi, albastre, contururi clareobscur, acorduri muzicale executate de o orchestră discretă, dar mai ales de un violoncel cu patetice răsunete lirice și intime exprimau drama”. Spectacolul pune în permanență întrebări, nu se lasă lesne deslușit, la fel ca eroina sa, „o Darie stranie, enigmatică și profund neliniștită”^[134]. O urmărire paralelă a comentariilor se dovedește utilă pentru sporul de informație asupra spectacolului. După P.Comarnescu, primul act se desfășura „pe un ton de mister religios. Sufletele se destăinuiau din întunericul instinctelor și al subconștientului, ajungând uneori la o profundă luminozitate”. P.Drăgoescu aduce ceva în plus și oarecum diferit, scriind despre „un întuneric compact care se luminează apoi, descoperind parțial un spectacol neobișnuit. Preludiul muzical /.../ creștea și mai mult neobișnuitul atmosferei. În sfârșit decorul geometric, luminat abstract în culori simple: mauve, galben, verde, încadrate precis și dominate de roșul unei draperii grele – roșul patimei – desăvârșește orizontul misterului care începe. Personajele bărbătești sunt îmbrăcate în uniformă, pentru a indica rolurile lor în subordine, în amestecul plat, uniform. Prietena vine înbrăcată în rochiile banale ale convențiilor pe care le reprezintă, Daria, însă, poartă rochii lungi, ai zice peplosul antic al tragediei. Nu știu dacă artista purta coturni, dar silueta sa înaltă domina scena”^[135]. Este consemnată relația dintre lumina și stările sufletești, căutându-se motivația regizorală – de pildă, pentru „lumina puternic galbenă, tăiată tot în unghiul de o puternică umbră. Sufetul Dariei, fără îndoială, e tăiat în același fel, în dor și rânduiri ale lumii. Când Daria recade în boala sufletească /.../ galbenul și umbra dispar făcând loc unei pete incolore adecuate”^[136].

Dramaturgia lui L.Balga determină pe scenograf să treacă de la o stilizare ilustrativă la o funcționalitate semantică. Nu întrutotul, nu metodic, nu perfect – dar necesitatea se presimte. De câte ori decorul se păstrează în ilustrativ, în exteriorul dramei, superficialitatea soluției se remarcă. Tot așa, sunt sesizabile încercările de a simboliza, prin decor, stări sufletești, de a găsi corespondențe vizuale la tensiunea și natura conflictului. În spectacolul regizat de V.I.Popa, scenograful G.Löwendel sugerase în camera Dăriei, atmosfera de singurătate morbidă în contrast „cu lumina vie și triumfătoare de afară”^[137], vizibilă pe fereastră. La Cluj, decorul lui Eugen Trucinski – dictat, neîndoielnic de regizor – captiva privirea, mai curând enigmatic, cu o doză de inexplicabil (consonant cu personajul titular).

În montarea de la Naționalul bucureștean, Meșterul Manole, Soare, Feodorov și Demian fuseseră preocupați nu numai de o dispunere spațială care să permită elocvente atitudini actoricești sau depalsări și configurări de grup, dar și de simbolul scenografic, luminând – într-o secțiune a spectacolului – starea dramatică inițială: „masiva încălecăre de blocuri de piatră din actul II cu acel colț opus din care un copac trăznit își ridică desnădăjduit două brațe spre cer”^[138], vizualizare arborescentă a aspirației mistice cu clar înțeles de implorare torturată a divinității.

Între spectacolele lui Soare și cele ale lui Ion Olteanu, modul în care sunt montate piesele lui Blaga (probabil, în special la Cluj) îl fac pe Liviu Rusu – pe atunci atras și de realizarea teatrului studentesc – să-i critice pe cei care uitaseră că „motivația dramatică trebuie să se hrănească din seva viziunilor profunde și nu din setea de înlănțuire senzatională a faptelor” și să le amintească de importanța decisivă a „perspectivei interioare” a dramei. Cei care îi reproșau lui Blaga lipsa de teatralitate, factura prea poetică și statică a unor pasaje din dramele sale, nu erau capabili să descopere tocmai ceea ce ele aveau ca „fecunditate dinamică”, să aducă pe scenă viziunea lor specifică, adâncită „spre culcușul marilor taine care învăluiesc existența ca un mister de nepătruns”. Regizorul și actorii trebuie să sesizeze „acest plan al adâncimilor”, în care se află activ „un antagonism original specific lumii crezurilor, care ne stăpânește cu cerbicie”^[139]. Trebuie surprinsă și reprezentată o tensiune mentală aparte, cu idei și imagini de natură și surse distincte. Actorul și regizorul Ștefan

Braborescu semnala dificultatea asimilării și în scenarii a acestor piese care pretind o anumită „pregătire culturală”, pornind de la întreaga operă a lui Blaga, inclusiv poetică și filosofică”[\[140\]](#).

Pornind de la câteva interpretări exemplare din perioada interbelică, se pot desprinde, pentru dramaturgia lui Blaga, câteva trăsături edificatoare ale jocului actoricesc, câteva constante lămuritoare asupra stilului de influență expresionistă dorit, dar obținut, firește, într-o măsură variabilă (rezolvat, de unii, cu tehnici și soluții de altă „școală” teatrală, ori nici măcar atât).

Ca particularități de joc expresionist – totodată adecvat facturii rolului – ar fi, mai ales, concentrarea și intensitatea sa emoțională. Aura Buzescu în *Mira* (Merșterul Manole / Teatrul Național din București) este un exemplu. Naturalitatea jocului nu e refuzată, dar – spun cronicarii – are o tentă diafană, lirică, se menține într-o transparență luminoasă. Evoluția sa constă într-o intensificare emoționantă a acestei purități luminoase. La A.Pop-Marțian, interpretul lui Manole, dinamica și reliefurile gesturilor și atitudinilor – nu numai glasul – dezvăluie ritmul interior, sbuciumul sufletesc, iar prin plastica lor stilizată, vor să pună în evidență simbolul, în care tragicul este conținut.

Mult și substanțial a fost comentată interpretarea dată Dăriei de Magda Tâlván (care jucase, la Cluj, și pe Tofana din Patima roșie de M.Sorbul, montată tot într-o manieră expresionistă, în decor abstractizat). Actrița avea o conformație facială și o „expresivitate intelectualizată” care atrăgeau pe regizor (și pe critic), P.Comarnescu nu se oprește să o descrie: „un fizic impunător, cu cap spiritualizat, împărțit între mândria frunții și sensualitatea palidă a buzelor”[\[141\]](#).

În *Daria*, actrița se înfățișează ca o mască tragică, uneori umanizată, cu treceri bruște, violente, de la o stare la alta, cu izbucniri nervoase, care arată o încordare la paroxism, o sensibilitate bolnavă, vădite și în emisia muzicală a replicilor. În ritmul scenic, dirijat de regizor, se integra „aproape coregrafic” remarcându-se plasticitatea atitudinilor ce căpătau, uneori, semnificație simbolică.

Preocupări în creația actorului

Expresionismul distinge sufletul de psihologia personajului și optează pentru suflet. Impulsurile lăuntrice (intrate în lumina conștiinței sau active în subconștient) preocupă pe interpreți cu deosebire. Spiritualitatea, ascendentă sau descendentă, a eroului dramatic, sensul metafizic sau atavic al acțiunilor sale vor fi puse în evidență pe scenă. Pornind de la modul specific de elaborare a textului, pentru actorul tentat de expresionism, mai importantă decât caracterizarea psihologică este relevarea tensiunii spirituale cu determinantele ei. Cel puțin teoretic. De unde și necesitatea apropiării unor tehnici și procedee diferite de cele ale realismului psihologic (dacă tehnica se cucerește și se desăvârșește mai greu, procedeele se pot însuși, cu oarecare abilitate, la momentul, oportun). Nu mai este vorba acum despre o interpretare care să urmărească, pe mai multe planuri, formarea și manifestarea unui caracter dramatic, individualizat, cu aparențele și ascunzișurile sale, fiind posibile ambiguitățile și lăsând loc îndoielilor. Expresionismul este pentru „dezvăluirea totală”: datorită actorului – eliberat de condiționările realiste -, „sufletul” personajului se comunică la public. Totodată, actorul se revelează pe sine, nu se mai ascunde după personaj – expresionismul aspiră la o teatralitate afirmată deschis, cu o neobișnuită putere.

Actul scenic expresionist înseamnă, prin concepția sa, revelare și dăruire la public. Într-o măsură care a făcut pe unii să susțină că, la actori ce-l împlinesc „sufletul /... / se manifestă impudic prin corporal”^[142]. Această dezvăluire fără rețineri – în fond, o eliberare și purificare de contingente – pretinde exercițiul unui limbaj actoricesc propriu. Este un limbaj – cum s-a observat – din care patosul este indispensabil, dar în care nu atât simularea contează, cât stimularea și reușita dezvăluirii scenice a „esențelor”. Un limbaj din care actorul înlătură imitarea realității și tot ce pare a fi reacție cotidiană.

Scriind despre actorul expresionist, Odette Aslan îl definește în raport cu ceea ce aduc și îi solicită distinct dramaturgii curentului. Astfel, tehnica sa nu poate fi desprinsă de reprezentările scenice în care se implică: „supremația vieții sufletului”, în forme paroxistice – la Stirndberg; comunicarea halucinațiilor, a stărilor interioare

extreme, ieșite din comun - la G.Kaiser; înfățișarea „omului extatic”, în care „forțele sufletului predomină” – la P.Kornfeld. Actorul expresionist face vizibil invizibilul, dând o expresie șocantă, „trăită” dar stilizată (mergând până la conturarea coregrafică) unor sentimente violente. El procedează prin treceri bruște (rupturi”) de atitudine sau de ton vocal, cu schimbări neașteptate de efect emoțional. Nu se ferește de exces, atât timp cât evidențiază dominantă personajului jucat. I se cere sensibilitate, imaginație creatoare, energie vitală și, desigur, o pregnanță specială. Dar, așa cum remarcă Odette Aslan, deziderentele formulate nu s-au îndeplinit într-un tot, pe scenă interveneau și alte tehnici actoricești, de altă proveniență, răspunzând totuși unor noțiuni cardinal ale teatrului expresionist ca: excitație, contrast, explozie sau concentrare”[\[143\]](#).

Cu excepția celor care călătoresc peste hotare și au ocazia să-l vadă acolo, actorul eminent expresionist rămâne necunoscut la noi. Firește, Werner Kraus, Fritz Kortner, Conrad Veidt pot fi văzuți pe ecranele cinematografelor, dar modul lor de interpretare pe scenă nu parvine decât din relatările presei noastre sau străine. Turneele care sosesc în țara noastră aduc mari actori pe care îi considerăm, uneori, precursori ai stilului expresionist, alteleori receptivi la anumite procedee ce dovedesc aria de influență a curentului, modul cum este înțeles și preluat profesional, chiar și atunci când, în acesta nu se disting decât puține elemente stilistice originare.

Ceea ce interesează la începutul anilor ‘20 – iar critica subliniază foarte clar – este teatralitatea modernă a jocului, ieșirea din vechile clișee și canoane, o dată cu lărgirea universului dramatic prin interpretarea unui nou repertoriu, de altă viziune (care, deși nu era de dată recentă, fusese ignorat la noi). Pentru criticii noștri, calitatea primordială a lui Moissi constă în faptul că e „ostentativ teatral și nu verist, nici spontan”, că „apără ficțiunea” pe scenă, fără să-și disimuleze ființa creatoare”[\[144\]](#). Fără a fi expresionist, modul său de interpretare permitea, în acel moment, reflecții utile și sugestii de „teatru nou”. Comentariile, fără s-o declare, indică orizontul teatral spre care tind, nu numai prin formulare, dar și prin selecție de atribute receptivitate a imaginilor actoricești: „învelișul superior se supune cu docilitate impulsurilor imperioase ale unui suflet imens și

clocotitor”. Actorul caracteriza rolurile, dar proceda prin simplificare. Din cronici reiese că el poate fi privit ca aducărul unui stil interpretativ relevant pentru noi: în Hamlet, „ritmul vieții lăuntrice imprimă ca unei umbre ritmul viții eterne. La fiecare stare sufletească nouă, capul se zgârcește sau se înalță, mâinile se ridică sau se lasă, vocea tună sau șoptește pe un ton de litanie, vorbele se precipită tumultuos, sau se detaliază rar și încet ca însuși procesul intelectual^[145]. Comparațiile nu întârzie: „Actorul Moissi e un caracter sintetizant, spre deosebire de actorii noștri care sunt mai mult sau mai puțin analitici”. Ceea ce-l preocupă, „nu sunt modulațiile trupești, ci, înainte de toate, mișcările sufletului”^[146].

Alți actori străini veniți în turneu vor fi ceva mai mult decât un contact preliminar, o posibilitate intermediară de a accede la teatrul expresionist, Paul Baratoff, în Dumnezeul răzbunător de Salom Asch, într-o scenă care putea deveni naturalistă, renunță la „canonul fiziologic atât de drag „marilor” noștri artiști. Numai nervura centrală a gestului, stilizarea bine proporționată, armonică și elocventă”^[147]. Tot el va prezenta piesa expresionistă a lui Ernst Toller Hinkemann (Râsul sângeros), într-un spectacol în care „tablourile scurte frâng mersul acțiunii /.../ urmează un ritm zvâcnitor, încordat”, iar actorul se distinge prin „gesturi și accente zguduitoare”^[148].

Cronica observă și calitățile altui actor german: în Dansul morții de Strindberg, „realismul lui Wegener se contopește cu supranaturalul, individualismul se înalță în domeniul generic, faptele și lucrurile clare capătă subînțelesuri”^[149].

Aceste turnee - pot fi și altele – pregătesc terenul unor încercări și experiențe, oferă argumente scenice, stimulează pe actori în asimilarea unor noi tehnici și procedee, oferă repere precise criticii.

Dintre actorii noștri, Mărioara Voiculescu, cu Șarpele de Wedekind, este o precursoră în abordarea unui text dramatic de factură expresionistă. Repertoriul trupei pe care o conduce se va arăta atras și în continuare de acest curent, prin includerea fie a unor autori ce-i aparțin, fie a unor piese care, prin modul de interpretare, îngăduie pe scenă o apropiere stilistică. Astfel, jocul Mărioarei Voiculescu în Salomeea (de O.Wilde) părea dus de „un suflu de delir”. Critica menționa cum actrița, și în alte roluri interpretând „cu intensitatea

pasională a simțirei sale, cu vibrantele expresii vocale /... / se complace în redarea patimilor monstruoase”^[150]. Vom mai reține edificator că din jocul ei se degaja „o dorință fiziologică amestecată cu un fior mistic, peste care plutea parcă aripa unei fatalități barbare”^[151]. Interpretarea lui Lulu (de Wedekind) stimulează descrierea: „O privire fixă, inconștientă, un abandon decisiv ca sub o comandă misterioasă, un gest halucinat și absent, jucărie în mâna destinului”. Alături de ea, Marietta Sadova (contesa Geschwitz) „avea înflorirea unei plante rare / ... / halucinația unor bolnavi blânzi dintr-un sanatoriu idilic”^[152].

Dacă în experimentarea teatrului expresionist la noi, Marioara Voiculescu are prioritatea, Dida Solomon, în schimb, demonstrează o mai mare consecvență dublată de un plus de exigență, deci aproape un program (pe care încearcă să-l realizeze la efemerul Teatrul „Caragiale”)- Se impune cu Domnișoara Iulia de Strindberg, mai multe stagioni, pe diferite scene din capitală și din alte orașe. Sunt sesizate calitatea deosebită a interpretării, prezența neobișnuită a actriței, „masca sa”, „trecerile uluitoare” (exuberanță, sensualitate, umilire, resemnare tragică, revoltă, prăbușire)^[153]. Cronicile dovedesc că jocul ei frapează și captivează: „Are glas metalic, straniu la început și curând cuceritor, expresiv, vibrant, sacadează puțin replicile cu nervozitatea izvorâtă din stăpânirea unui temperament viguros / ... / Gesticulația și mimica merg paralel cu inflexiunile glasului, subliniind, apăsând, oprind sau definitivând intențiile. Pe figura frământată, în ochii mari se interiorizează, fără nici un artificiu, toată progresiunea mișcărilor sufletești”^[154]. Din Strindberg, va mai juca (împreună cu Marietta Sadova) Cea mai tare, apoi Simunul, piesă reprezentativă pentru un „teatru crud”, în care expresivitatea corporală și plastica mișcărilor erau de o deosebită importanță. În Ratații de H. R. Lenormand (socotit de francezi dramaturg expresionist) este apreciată pentru jocul de „emoție concentrată”, adecvat piesei care cere de la actor „o tehnică specială de obsesie, de revenire, un refren al caracteristicilor”^[155]. Peste câțiva ani, va fi „stranie și misterioasă” în Maya de S. Gantillon. Straniu, misterios, dar și halucinant, magic – sunt adjectivele de obicei folosite de critică pentru spectacolele de tendință expresionistă ale epocii.

Înainte de a interpreta pe Mira din Meșterul Manole de L. Blaga, Aura Buzescu atrage atenția regizorului german K. H. Martin care spunea că are ceva „aspru și bizar”. O va distribui în Pelicanul de Strindberg, unde de la prima apariție își impune prezența scenică: „În cadrul funerar al decorului alb-negru, de cavou, o siluetă blondă în veșminte cernite, a încremenit cu mâinile crispate la piept. Silueta face câțiva pași spre rampă. Razele violete ale reflectorului aprind în jurul capului ei alb o radioasă aureolă”. Despre actriță se spune că „nu strigă suferința Gerdei. O suferă. În trăsături frânte, sobre, adânc omenеști”^[156]. În spectacolul de debut al lui Soare, Hamlet, Aura Buzescu va fi Ofelia, remarcându-se prin aceeași maximă simplitate, „cu ceva ce înalță, purifică și zguduie”, propriu rolurilor sale din tinerețe.

Critica urmărește tentativele și caută să surprindă semnele jocului expresionist, uneori captivată de un geamăt simptomatic – ca la Ion Manolescu (care interpretează Tatăl de Strindberg), arătând că „în sufletul lui chinul și-a desfășurat aripile-i negre”^[157]. Tot un „geamăt impresionant care era o prețioasă născocire” va remarca Ion Marin Sadoveanu la Agepsina Macri Eftimiu – lady Macbeth în scena somnambulismului^[158]. Atracția expresionismului se accentuează la această actriță, în jocul său „sacadat, țițător, ascuțit” din Comedia fericirii de N. Evreinov, în montarea lui Soare.^[159]

Relațiile actorilor noștri cu expresionismul nu se manifestă monocord, dar nici n-au necesara continuitate. Interesul pentru tehnica sa nu precizează un stil, ci se rezumă la procedee de anumită factură, la soluție de spectacol. O tehnică a „simplității” elocvente ce poate fi concentrare asupra esențialului în succesiunea stărilor – marcând mai puternic schimbările, trecerile contrastante - , o esențializare dominată de instinctual sau de cerebral, de sentiment sau de idee (K. H. Martin, Soare, V. I. Popa). Depinde de regizorul care orientează și integrează jocul actorului în spectacol, uneori deliberat fără unitate stilistică, făcând funcționale diferențele, discrepanțele (I. Sava, I. Sternberg, Maican).

Față de „nuanțarea” și „tranziția” care indicau preocuparea psihologică a interpretului din trecut, actorul atras de expresionsim renunță la nuanțare și dă un alt sens (deseori simbolic) și o altă rezolvare trecerilor, de obicei violente. Sunt treceri bruște care nu

mai leagă într-o „compoziție”, ca altădată, ci mai curând desleagă, acum rolul fiind reprezentat scenic printr-o suită de ipostaze (stabilite de „stațiile” dramei) și prin delimitări nete: carnal – spiritual, conștient – subconștient, aparență – esență ...

Încă odată trebuie spus că regizorii și actorii noștri n-au apărut o singură estetică teatrală, n-au practicat un singur tip de teatralitate. Neavând condiții de îndelungată pregătire, majoritatea realizărilor regizorilor noștri sunt obținute atunci când reușesc să formeze o echipă adecvată intențiilor (V. I. Popa, Sava), într-o măsură confrunțați cu deprinderile interpreților – unele căpătate în Conservator – care trebuiau corijate din mers. Considerațiile asupra expresionismului scenic, la noi, se cuvin să țină seama și de aceste date de context.

Nu poate fi omis expresionismul activist, militant, al formațiilor de teatru politic, inițiate mai ales de organizațiile sindicale de stânga. O formulă teatrală agitatorică răspândită în acea perioadă (anii ‘20-’30) este corul vorbit care va pune probleme destul de dificile pentru actorii în majoritate amatori. Se impun exigențe speciale de ritmare colectivă a mișcărilor și cuvintelor, presupunând, totuși, un exercițiu deosebit, o seamă de calități distincte, printre care, în primul rând, putere de convingere, pentru că scopul urmărit era să provoace și să mobilizeze categorii precise de public. Corul vorbit se adresa direct sălii, evoluția sa însemna interogare, acuzare, chemare, autocomentare, afirmare, iar publicul nu trebuia să asiste impasibil. Este o formulă de teatru evident agitatorică, așteptând răspunsul publicului. Uneori, actorii și spectatorii se uneau în cântece muncitorești sau în scandări revendicative. Relația text – ritmul rostirii și mișcărilor – timbrul vocilor avusese efectul public dorit. Execuția, în dinamica sa plastică, descindea mai curând din biomecanica lui Meyerhold, din utilizarea efectiv semnificantă a mișcărilor umane – decât dintr-o stilizare gestică, deși uneori apărea și aceasta, în reprezentarea recognoscibilă a gesturilor profesionale, deosebindu-se diferitele activități productive. Traectoria mesajului era marcată de emoție audio-vizuală și culmina într-o concluzie revendicativă. O colectivitate – într-o exprimare sudată, chiar și atunci când vorbește prin tipuri reprezentative pentru diferite categorii și stări sociale – se adresează, de pe scenă, altei colectivități, publicului, uneori pătrunde în mijlocul său, îl străbate, îl înconjoară,

pentru a rezulta, în final, un strigăt comun de protest. Corul poate fi desfășurat ca un dialog de voci care comunică între ele sau care sunt orientate numai către spectator, informându-l asupra unor probleme și situații de interes actual, cerându-i să ia atitudine. Sunt voci care intervin pe rând, una câte una, ori alternează cu replicile spuse în grup, corale (fie recitativ, fie cântate), combinate pentru efecte de intensitate și de contrast timbral, într-un contrapunct de preocupări și frământări omenești. Deși, pe plan internațional, se disting unele deosebiri stilistice, s-au adoptat anumite scheme fixe pentru mișcarea de grup, atente la efectul intrărilor de început al spectacolului, la posturile plastice și semnificația dinamicii fiecărui actor și a întregului ansamblu, la poziția acestuia față de public – un cod elaborat prin care se putea comunica în orice conjunctură. Se deosebesc, printr-o utilizare repetată, anumite tipuri de voci: oratorul revoluționar, muncitorul protestatar, cu glas puternic, femeia fără ajutor, disperată – voci care relevă dominante sufletești atitudini nete. Chiar și atunci când au o „poveste” a lor, proprie, pe care o spun, când aceasta îi „individualizează” într-o măsură, personajele rămân exponențiale, reprezintă categorial, iar dialogul lor capătă o factură poetică expresionistă. Cuvântul, mișcarea, ideea trec de la unul la toți și de la toți la unul: corul vorbit se vrea un mod de expresie a solidarității, o manifestare a coeziunii politice.

Este o perioadă de cultivare vădită a dinamismului scenic în teatrul proletar, cu motivări programatice general-acceptate. Tabloul vibrant cunoaște evoluția de la statuar, (cum fusese practicat cu decenii în urmă) la o configurare dinamică, deși amintirea vechilor soluții mai transpare câteodată. Dar, probabil, mai caracteristică este altă modificare: de la reprezentările mitice, preluate și adaptate, de la alegoriile ușor de descifrat, montate în lumina conceptelor materialist-istorice, se trece la imaginile vieții sociale prezente, lesne de recunoscut. Reiese limpede că toți interpreții au colaborat la alcătuirea tabloului vibrant cu observațiile lor de trai cotidian, cu cele aflate într-o multitudine de surse de informație. Transfigurarea, însă, nu lipsește. Pe scenă, apar una după alta, mai întâi parcă independent, ca într-o expunere de panopticum, diferite siluete desprinse din societate, pentru ca apoi să se întrevadă un fir de legătură, o relație de cauzalitate, un sens demascator. Sunt siluete prezentate schematic, în linii acuzatoare, pentru faptele lor sau întorcându-se împotriva celor responsabili de soarta lor. Așa au fost

cele din tabloul vibrant, regizat de B. Lebli, Strada, printre ele apărând invalidul, personaj adus adesea pe scenă pentru că evoca ororile războiului și dovedea nedreptăți postbelice. Siluetele sociale se definesc contrastant prin înfățișarea lor (de la îmbrăcăminte la mod de mișcare, de la gesturi la fizionomie), stabilesc raporturi clare între ele, relații conflictuale ușor de înțeles. Se receptează vizual un comportament social definitoriu, foarte important în practica și teoria spectacolului politic de atunci. Tabloul vibrant este astfel compus și reprezentat încât să susțină interesul printr-o posibilă corelare narativă a personajelor, prin sugerarea unor fapte ce vor caracteriza pe fiecare și vor conduce spre o concluzie limpede. Uneori, în acest scop, este introdus un comentator, dar (spre deosebire de poezia înscenată) acum predomină plastica actorului și acțiunile sale tipice, gesturile proprii unei anumite activități productive, sociale. Nu lipsește nici conjugarea metaforică sau simbolică a unor elemente de spectacol (mișcare – lumină – cântec). Alegoria n-a dispărut nici ea din teatrul politic interbelic, doar stilul de interpretare este schimbat într-o măsură, cu unele influențe expresioniste. Imaginea alegorică (întruchiparea unor noțiuni sociale și etice) se combină cu textul laconic, pentru a concluziona apoi spectacolul. Aspectul vizual al personajelor alegorice, mișcate pe scenă, este esențializat în datele lor fundamentale, în raport cu ideea pe care trebuie să și-o facă spectatorul despre fiecare. De fapt, despre ceea ce reprezintă fiecare. Spectacolul trebuie să unească tot ce a văzut și auzit într-o formulare (lozincă) supratematică precisă, general valabilă. Sunt personaje – noțiuni care acționând și intrând în conflict într-un cadru ideologic clar trasat și la precizarea căruia contribuie, au gesturi grăitoare, reacții lesne interpretabile. Pe lângă reacțiile și acțiunile definite ideologic, majoritatea sunt însemnate cu elemente emblematice, inseparabile de ceea ce reprezintă fiecare (Burghezia, Reformismul, Ignoranța, Mizeria, Moartea, în alegoria grotescă Răsărit de soare, montată de B. Lebli).

Scenografia

Primele decoruri de un expresionism indiscutabil, instalate pe scena noastră, sunt cele concepute de regizorul K. H. Martin pentru spectacolele sale de la Compania Bulandra. Într-un articol – și el primul, la noi, despre decorul expresionist – sublinia intenția fundamentală, a reprezentărilor sale plastice, în general, de a transforma „lucrurile văzute în lucruri cugetate”^[160]. Este principiul care a stat la baza unei scenografii mult discutate. așa am fost imaginate ușile din Pelicanul, care intenționau să aibă un sens emoțional: „Ușile care se deschid sunt fantastic de mari – cum fantastice sunt toate ușile, / ... / când pe acele uși trebuie să intre o nesiguranță, o spaimă”^[161].

Influențele formale vor fi destul de rapide. Decorul în dominante cromatice este adoptat pentru Masca de Ion Sân Giorgiu. Montarea lui Paul Gusty este numai în roșu și negru, „culori care se păstrează dincolo de decor și de costum: în siluete. Culori ajutătoare: albastru și verde, difuze, astfel risipite încât subliniază cu precizie efectele”^[162].

O scenografie de „atmosferă”, atentă la „ritmul sufletesc” al personajelor, va practica Theodor Kiriacoff în montările ieșene din acea perioadă. După cum menționa scenograful, decorurile sale căutau ca prin culoare, lumini, simbolica unor elemente iconografice și soluții compoziționale, „să introducă pe spectator în acțiune / ... / dându-i imaginea temei”^[163]. Prin procedee specifice, Kiriacoff stimulează receptivitatea spectatorului, îi orientează înțelegerea.

Culoarea decorurilor sale propune – mai clar ca în trecut – obiectivele precis angrenate în substanța dramei și, uneori, a actului teatral. Kiriacoff stilizează cromatic: selectează, intensifică și combină culorile pentru a le conferi noi posibilități de comunicare. Decorurile sale sunt mult apreciate pentru „sugestivitatea extraordinară” a culorilor^[164], „de la culoarea locală la cea magică”. Scenograful Pogadaeff – cel care-i fusese un bun îndrumător la Chișinău – stabilea și el culorile în funcție de o „tonalitate de sentimente” și de „starea psihologică a personajelor”. Legătura dintre culoare și atmosferă este frecvent menționată în comentariile de specialitate (până și Camil Petrescu era de părere că „s-a obținut o

reală atmosferă care ar fi fost accentuată dacă decorul ar fi avut mai bogate reflexe roșii”^[165].

În colaborările lui Kiriacoff cu regizorul A. I. Maican, găsim un punct de vedere asemănător cu al lui Pogedaeff: la Anno Domini de I. M. Sadoveanu (1930) sunt realizate „simboluri sufletești / ... / prin joc de lumini și culoare”, la Nyu de O. Dimov (1930) se precizează „o legătură sufletească între decor, lumină și personaje”^[166]. Într-unul din spectacolele lucrate cu G. M. Zamfirescu, Tatăl de Strindberg (1934), regizorul-scriitor îi va cere o scenografie adecvată cromatic dramei: „culori moarte pentru suflete îndoliate”, explica el. Decorul a fost realizat în negru și alt, urmărindu-se „o atmosferă cenușie, apăsătoare”. Numai la un moment dat, se ivea brusc, ciudat, contrastant „o singură pată de lumină roșie”. Un reflector proiecta „o pată de lumină și un țipăt”, comenta însuși regizorul acest procedeu evident expresionist^[167]. Totodată, sentimentul sumbru era susținut și de modificarea spațială a decorului: „spre deznodământ, camera aceea auasi-mortuară devenea tot mai mică. Își strangula locatarul”^[168].

Alegerea și elaborarea contrastelor vizuale poate fi o deosebită preocupare estetică, prin ele filtrându-se emoțional semnificații care se diversifică de la un decor la altul. În Anno Domini, compoziția în alb-negru organiza o imagine expresionist – maniheistă. În Calvar de Sarina Cassavan (1929) albul și negrul servesc tensiunea deznodământului. „Stânci albe, Stânci negre – nota Ion Sava – acoperiș de sicriu / ... / cer plumburiu / ... / palidă lumină, prevestind plastic stingerea unei vieți”^[169]. În Azilul de noapte de M. Gorki (1932), spectacol regizat de Maican, exista o permanentă raportare între zona sumbră de la nivelul de jos al decorului și cerul luminos, vizibil prin ușa ce se deschidea undeva foarte sus, plasată intenționat la o surprinzătoare înălțime, lungă distanță dintre cele două nivele fiind parcursă pe o scară de lemn zigzagată și șubredă. În Fiica lui Jorio de d’Annunzio (1941), culoarea și luminile precizau „characterul” distinct al fiecărui act: pitoresc sau misterios sau funebru, permițând reflecția spectatorului.

Uneori, într-o viziune regizoral-scenografică precursoră, contrastele asociază culoarea și lumina artificială cu autenticitatea materialelor. În Hamlet de Shakespeare (1937), creatorii spectacolului se foloseau

de sugestivitatea întunericului și semnificațiile luminii de reflector, dar introduceau brutal, impresionant, pământul, țărâna răsturnată de lopețile groparilor din cimitir. Iar în Puterea întunericului de L. Tolstoi (1940), materialitatea apăsătoare a pereților din „bârne groase” era mai putrernic resimțită printr-un contrast relevant cu lumina lunară, stranie, neliniștită ce decupa siluetele personajelor sau cu lumina pâlpâitoare a candeliei în obscuritate.

În anii '20, decorurile lui G. Löwendal tulbură, captivează prin ceea ce arată, dar mai ales prin ce sugerează, uneori misterios. Löwendal realiza scenografia unei stări sufletești în continuă evoluție, vizualizarea unui sentiment într-o inevitabilă intensificare. Ochii halucinanți, pictați pentru spectacolul expresionist al trupei din Vilna, Cântărețul tristeții sale de O. Dimov (1925), fixau hipnotic publicul (la același teatru, poate trece la decoruri de altă orientare: la reconstituirea unei atmosfere rusești binecunoscute lui, cea din Cadavrul viu de L. Tolstoi sau la metafora grotescă din Căsătoria de Gogol).

În stagiunile următoare, la Teatrul Național din Cernăuți, decorurile lui Löwendal își păstrează teatralitatea, sporindu-și totodată sugestivitatea. Introducerea simbolului scenografic pe parcursul spectacolului sau prezența sa permanentă va urmări să facă perceptibil sensul ultim, relevat de interpretarea stărilor sufletești. Este elementul plastic care atrage privirea, concentrează atenția, dovedindu-și, până la urmă, funcționalitatea semantică. În Crimă și pedeapsă, după Dostoievski (1927), simbolul crucii se detașează persistent, de la compoziția întrgului decor până la desenul, ferestrelor. Amintind din nou, dar în alt context, de suferință și izbăvire, tot crucea este fixată obsedant – după cum scria regizorul V.I.Popa – în decorul și costumele spectacolului cu Henric IV de Pirandello (1929). Astfel de lemente de decor cu o prezență remarcabilă, anume pusă în evidență, participă, deopotrivă, la simbolică și la atmosfera montării. Frecvent menționată în declarațiile de intenții, „atmosfera” va fi o preocupare constantă, regizorală și scenografică, la Teatrul Național din Cernăuți. Pentru G.M.Zamfirescu, „atmosfera locală”, proprie unui act sau unui tablou este, mai presus de orice, „un aspect sufletesc” care poate fi comunicat de coeziunea impresiilor și sugestiilor scenice. „Nu vom privi, nu vom simți atmosfera locului”, propunea G.M.Zamfirescu. Reiese că, pentru el, „atmosfera” era o împletire de analogii și

corespondențe, o elaborare sinestezică – de care scenograful va trebui să țină seamă. Lui Löwendel îi cere să găsească „motivul plastic”, definitoriu și de maximă rezonanță emoțională, pentru a-l expune pe un fond de draperii, colorate de lumina reflectoarelor.

Și la Löwendel, gama cromatică a decorului are un rol deosebit. Pentru Glauco de Morselli (1926), „gama de roșu și de galben și orange, precum și aurul, redă toată pasiunea ce degajează din construcția actului II”^[170]. Altădată, însă, culorile decorului se explică printr-o situație obiectivă: în Pygmalion de Shaw (1927), culorile, „corespundeau gustului aristocrației engleze: verde – olive, brun și violet”^[171]. La polul opus, prostul gust al personajelor se materializa în scenografia, refăcută caricatural, a castelului din Colportaj de G.Kaiser (1928 – o satiră prea puțin reprezentativă, totuși, pentru opera sa dramatică expresionistă).

Obiectivele introduse de expresionism în decorul teatral – dintre care, în special, stilizarea semnificativă a cromaticii și configurației spațiale, valoarea emoțională a contrastelor, corelația simbol – atmosferă preocupă continuu, realizate uneori remarcabil. Mai ales în creația celor doi scenografi, nu pot fi separate (cum s-a văzut, de altfel), de utilizarea într-o nouă concepție a luminilor, cărora li se atribuie un rol spectacologic deosebit. efectiv, un rol participant la spectacol – odată cu întreaga scenografie – nu numai indicând centrele de atenție ale acțiunii scenice sau servind dinamica sa și modificările sale ritmice, dar punând în valoare „trăirile sufletești ale eroilor”^[172]. Pentru cei care au asistat la spectacolele lui K.H.Martin, utilizarea luminilor este o revelație de posibilități expresive, „jocul de umbră și lumină / ... / constituie o simfonie de un farmec irezistibil”^[173]. Așa cum explica regizorul, pentru el, într-un spectacol nu poate fi adecvată și permisă decât lumina creatoare, activă, dinamică, revelatoare, asigurând relații evolutive între scenă și sală.. „Să nu ne gândim la efecte de reflectoare – scria K.H.Martin – ci la însușirile de figurație dătătoare de atmosferă și atât cuprinzătoare ale luminii; la un câmp de raze ce trăiește prin umbră, la o lumină care prin strălucire și clar-obscur plasmuiște o atmosfera de viață cosmică. Nu cu culori trebuie să vopsim în teatru, ci cu lumină”^[174]. În montarea sa, Nyu, scena fără adâncime este împărțită în zone de lumină și umbră, actorii intrând sau retrăgându-

se din una în alta, după necesitățile acțiunii. În Pelicanul, există o lumină de reflector, o pată de lumină violetă care se mișcă încet, și „tremură pe perdeaua agitată de dureri rele și dă halucinante reflexe violete fețelor crispate ale actorilor”^[175]. Consecința spectacolelor și ideilor sale (dar și ale altor regizori germani: Reinhardt, Jessner) poate fi observată în modul cum, folosesc lumina și umbra, la debutul lor, Soare, V.I.Popa (supranumit, pentru moment, „prințul întunericului”), Ion Marin Sadoveanu în singurul său experiment scenic sau, peste un deceniu, G.M.Zamfirescu, motând o dramă de Strindberg. După ce utilizase reflectoarele în montarea piesei Salomeea de O.Wilde (Cercul Sidoli, 1922), scenograful Traian Cornescu le va întrebuința pentru Sora Beatrice de Maeterlinck (regizată de I.M.Sadoveanu, Ateneul Român, 1923), de astă dată cu intenția ca lumina „să sugereze spectatorului vibrațiile ritmului piesei” și să releve, în crescendo clarificator, poziția modificată a publicului, într-o implicare continuă în actul teatral. Pentru „dozarea luminilor – mai ales distilarea caeea de verde-violet peste cele două figuri încremenite la începutul actului”^[176], este elogiât Paul Gusty, care, montând Masca, se servise judicios de procedeul expresionist, foarte adecvat piesei lui I.Sângiorgiu.

Angajat la Teatrul Popular, V.I.Popa schimbă sistemul de iluminat electric, desființează rivalta, o înlocuiește cu două rampe laterale cu reflectoare. Aceleași reflectoare, ca sursă de lumină laterală, eliminând rivalta, va prefera și mai târziu, când va fi regizor și director la Teatrul Național din Cernăuți. În colaborare cu G.Löwendel, V.I.Popa face din lumină o componentă de contrast expresiv a imaginii scenografice, la Daria de L.Blaga. Cei doi concep lumina ca o matoforă semnificativă, inseparabil legată de evoluția atmosferei întregului spectacol. Ea însăși evoluează, crescând de la umbrele apăsătoare din primul act la puritatea extatică a finalului, în Învierea de L.Tolstoi. Aceeași modifică invers lumina, urmărind un sens descendent, în Unchiul Vania de Cehov, iar Löwendel găsește culorile potrivite pentru a comunica „fazele întunecării de la galbenul ultimului ceas, prin roșu, până la albastrul-verde al nopții, în a cărei mare liniște se topesc și străduințele și energia”^[177]. Lumina și culorile înserării contura metafora unor vieți irosite. În acest spectacol – așa cum procedase inițial K.H.Martin – personagiile erau fixate de lumina reflectorului, atunci când asupra lor trebuia

concentrată privirea. Peste câțiva ani, la Compania Bulandra, V.I.Popa utilizează lumina mobilă, intensificată în funcție de tensiunea momentelor dramatice, asociindu-se lor ca un lait-motiv, în Simunul de Lenormand, (1935): într-un decor de un cromatism stilizat – ziduri albe, cer violet, palmieri verzi – de câte ori bate simunul, totul se învâluie într-o lumină roșcată „care crește și scade, pulsând, gemând odată cu febra din atmosferă”^[178].

La Naționalul din Iași, regizorul A.I.Maican înlocuiește fundalul cu un cver circular și se servește de reflectoare fixe, mascate în pereții lojelor de lângă scenă, dar și de reflectoare mobile. „Reflectorul, această născocire a teatrului expresionist – cum se scria în presa noastră^[179] - mijlocul de iluminare a unei adevărate arteexpresive”, devenise un aparat de largă utilizare în spectacolul românesc. Cu ajutorul său, Maican montează și el Nyu, într-o scenografie simultană („pe trei planuri”), dorind să obțină o legătură sufletească între decor, lumină și personaje”^[180].

Regizorul Ion Sava se declară împotriva celor care pun lumina doar ca să se vadă ce este pe scenă. După opinia sa, „regizorii-artiști” folosesc lumina cu scop dramatic, îi dau un caracter poetic, un rost revelator, îi găsesc o semnificație lăuntrică dramei. În interiorul din Fabia de Sabaru sau în cel din Ca de obicei, dar altfel de Galar, lumina marca brusc momentul excepțional al încarnării fantomei sau introspecția eroinei, dialogul său cu personajele imaginare ce apăreau și se estompau apoi. În scenografia Teatrului de Vedenii, reprezentând un spațiu identificabil, dar tratat „asimetric”, într-o imagine expresionistă (O mireasă la loterie), apăreau „efecte de lumină stranii”. O vizualizare sub o lumină verde-violacee era visul din Visuri americane. În Hamlet, camera Gertrudei sau cea a lui Claudius erau confundate într-o lumină roșiatică, de sânge încheat, deformând figurile, deträmând parcă mișcările. Desfășurându-se prin ceața unei cortine transparente – regizorul procedase la fel ca și altă dată când voise să comunice „viziunea subiectivă” a unui personaj – momentele apăreau sumbre și apăsătoare, așa cum erau pentru Hamlet. Lumina albă îl detașa pe erou de acea lume întunecată, îi dădea chipului în meditație o imaculată strălucire (la monologul „a fi, a nu fi”, lumina îi cădea pe frunte, „capul, sanctuarul gândurilor, radia parcă din străfunduri”, scrie un cronicar”^[181].

Umbra tatălui fiind „însuși sufletul lui Hamlet” (după shakespearologul Ioan Botez), va fi în consecință o materializare de lumină, o proiecție cinematografică. Într-una din conferințele sale, Sava va vorbi despre funcționalitatea și „poezia” luminii pe scenă, având posibilitatea să sensibilizeze publicul la universul interior și gândirea personajelor.

Procedee și particularități expresive

Dintre procedeele și aspectele formale pe care expresionismul scenic le aduce în spectacolul românesc, trebuie remarcate cel puțin patru, în strânsă dependență (ultimul putând chiar să le înglobeze pe celelalte): a) stilizarea va fi comentată de critici cu deosebită insistență în anii '20-'30, ca și cum ar fi fost o aspirație creatoare fără antecedente, aparținând „teatrului nou”. Mai cu seamă cu privire la scenografie, apar unele precizări și se afirmă preferința pentru decorul de stilizare expresionistă care – datorită „concordanței sale / ... / cu tâcul lucrării dramatice” – este capabilă de a fi „suflet din sufletul unei înscenări teatrale”^[182]. În comparație cu trecutul, actuala stilizare corespunde „facturei dramei”, pe când „imitația panoramic-veristă a realității” producea o „despoetizare” contrară intențiilor dramaturgului. Acum este prețuită, tot mai declarat, valoarea artistică a subiectivității creatoare, începe să intereseze sporul conotativ obținut de imaginea scenică. Înscenarea este înțeleasă ca „realitate esențializată”, decorul ca „realitate sublimizată”, în paginile esteticianului Marin Simion-Râmnicăneanu, revelatoare pentru ideatica teatrală a vremii^[183]. Asistând la Hamlet în regia lui Soare, L. Rebreanu găsește prilejul să avertizeze: „a stiliza decorul nu ajunge / ... / În decor stilizat e nevoie de jos stilizat”^[184]. Ceea ce Soare va reuși, odată cu dobândirea experienței profesionale, în viitoarele montări R. U. R. de K. Capek (Teatrul Național din București, 1931) este numai un exemplu; b) marionetizarea a fost, de fapt, un mod de stilizare a jocului actoricesc, manifestându-se într-o multitudine de ipostaze, determinate de conjunctura situațiilor dramatice. Semnificația sa este, cel mai des, mecanizarea umanului, iar ceea ce realiza Soare în spectacolul R. U. R., stabilind o unitate de stil între aspectul geometric, abstractizat, al decorului și „rigiditatea expresivă” a jocului – așa cum cerea factura roboților lui Capek – se poate considera marionetizare. Din altă perspectivă, regizorul încercase să sugereze o lume de fanteze, lipsită de „orice tresărire a sufletului” și în Lulu de Wedekind. Pentru expresioniști în căutare de suflet și spiritualitate, marionetizarea califică sfârșitul tragic sau grotesc al umanității. „wedekind a desprins marioneta, personajul stilizat, mecanizat, tratat pe o singură latură, rob al evenimentelor

exterioare”, afirma I. M. Sadoveanu. Soare, aflând cheia stilistică a spectacolului, sesizase, firește, „puterea gesturilor în serie de ritmuri cu care Wedekind construiește marionetele sale”^[185]. Sensul marionetizării se dovedește mult variat în multitudinea imaginilor scenice. I. Sternberg utilizează, în Camarazii de Strindberg (Teatrul „Caragiale”, 1927) jocul automat, ușor caricatural, pentru a caracteriza comportamentul fără autenticitate, devitalizat, al unei societăți supuse conveniențelor – în contrast cu semnele sentimentului adevărat, puternic, copleșitor. În regia aceluiaș, spectrele din Noaptea în târgul vechi de I. Peretz (BITS, 1930), sunt și ele, într-o viziune apocaliptică, niște apariții cu mișcări repetate, manipulate, concluzia generalizată a spectacolului putând să fie că, în ultimă instanță, suntem cu toții „caraghioase și jalnice marionete ale unor forțe inconștiente și fatale”^[186]. George Dandin descătușat de I. Ligeti și M. W. Dan (Compania 13+1, 1933) avea, pe scenă, aspectul dominant al unei „paiăterii”, determinată de persiflarea unei lumi, ca și de dorința înfiripării unui spectacol popular. Actorii sunt îndemnați de regizorul Ligeti spre un joc de fanteze, justificat de „sufletul absent în învelișul de paradă” al personajelor. Jocul marionetic, vorbirea mecanică – deconspirând falsul, dezumanizarea – qse opuneau reacțiilor, purtărilor, vorbirii firești, omenești (ale celor doi Dandin).

Păpușa este întâlnită frecvent în creația lui Ion Sava, în spectacolele, dar și în piesele sale. Simulacru umanoid, ea indică vidul sufletesc, ca și la alți regizori, viața aparentă – iar în unele cazuri, precizează emblematic condiția specifică a expresivității teatrale (ideile lui Craig despre supramarionetă vor fi un sprijin pentru Macbeth cu măști). În concepția lui Sava, personajul poate deveni un fel de marionetă a propriului instinct, a propriei obsesii. La Teatrul de Vedenii, interpreta păpușei Albertina, din O mireasă la loterie avea un convingător „joc ireal”. Câteva păpuși reprezentând personajele, erau agățate, la față de cortină, în Paravanul de Musset, iar în Hamlet, fantoma tatălui era proiecția cinematografică a unei păpuși animate. Inspirat, probabil, de cuvintele lui Alecsandri despre „a păpușelor țară”, Sava prezintă personajele celor 13 canțonete ca descinse, ele însele, dintr-un teatru de păpuși. În prologul imaginat pentru Madame Sans Gêne de V. Sardou (Teatrul Național din Iași, 1936), evocând Revoluția franceză, nobilii apăreau ca niște fanteze

(veritabile) ale căror capete erau luate în baionetele soldaților la atac, pe când melodia rococo, pe care se legănase mișcarea lor mecanică, era retezată de sunetele puternice ale Marseiezei; c) grotescul poate fi un scop regizoral și o evidență pe întreaga desfășurare a jocului – marionetizat sau nu – dar totodată, poate particulariza numai un machiaj, o mască. Încă de la spectacolul Nyu, K. H. Martin monta înmormântarea eroinei punând în lumină, deopotrivă „incidentele ei dureroase și grotești”^[187]. Nu-i vorba doar de amănunte ocazionale, de observații fugitive, dintr-un singur tablou, ci de o viziune regizorală care, după ce descoperă „frazele întunecoase ale sufletului / ... / ajunge până la grotescul firei umane”^[188]. Și actorii trupei din Vilna, de la primele lor spectacole, se remarcă prin tehnica specială a grotescului, „caracteristic acelui modernism care a luat naștere abia după război”^[189] (acești actori erau exemplari și în trăiri extatice, de asemeni distinctive pentru teatrul expresionist, dar mai rar reușite pe alte scene de la noi). Este un grotesc diferit de acela romantic (la fel cum subconștientul psihanalitic al expresioniștilor se deosebea de cel romantic) – un grotesc revelator pentru falsitatea convențiilor sociale și absurditatea existenței umane; d) intensificarea expresivității scenice este, în majoritatea cazurilor, principalul motiv de ordin profesional care susține interesul creatorilor noștri pentru procedeele specifice spectacolului expresionist. Firesc să fie așa când – în raport cu imitația naturalistă sau cu idealizarea formelor – expresionismul este înțeles (într-una din numeroasele sale definiri) ca un curent artistic care „intensifică și exagerează tocmai ce e mai individual (probabil: mai intim, n. n.) în lucruri, dându-le o expresie mai potențată, mai tare, mai adâncă, mai furtunoasă și mai dramatică”^[190]. Nu atât determinantele viziunii sale particulare, nici temele și conceptele ce-i sunt proprii vor fi cele care atrag, în deosebi, pe majoritatea creatorilor noștri, deși există, și în această privință, un effort de explicitare și de asimilare integrală. Dar, la amurgul expresionismului, vor fi urmărite, mai cu seamă, consecințele sale în practica teatrală. O arată limpede, printre altele, modul cum V. I. Popa apreciază, peste ani, importanța spectacolelor lui Karl Heinz Martin dela Compania Bulandra. Aflat la Paris, nu pierde prilejul de a cunoaște arta regizorală a lui Gaston Baty (influențată, într-o măsură, de expresionism), analizându-i apoi

procedeele prin care sporea „puterea de expresie” a piesei. Activitatea lui V. I. Popa (inclusiv publicistică) demonstrează consecvent o preocupare identică. O potențare maximă a expresivității scenice printr-un „pic de bruscare a tuturor cari compun sau mai exact ajută teatrul”^[191], este obiectivul său permanent, nu numai la Clopotul scufundat de G. Hamptmann (Teatrul Național din Cernăuți, 1928). Cu atât mai vizibilă va fi la Maican și Ion Sava această „bruscare” necesară eliberării de manierismul și clișeele instalate în spectacolele Naționalului ieșean. În cazul lui Sava, unele comentarii au strecurat eroarea de a reduce violența expresivă la datele plastice ale spectacolelor regizate de el, de a se constata doar plastica lor izbitoare, în loc a fi prețuită plasticitatea care caracteriza toate artele sintezei scenice.

Interferențe stilistice

Deseori întâlnit în spectacolul expresionist al epocii, amestecul unor maniere de interpretare va fi considerat de Odette Aslan doar ca o neîmplinire a principiilor formulate de teoreticienii curentului. În teatrul nostru, această interferență de stiluri, sisizabile în interpretarea rolurilor, dar și în compoziția întregului spectacol, nu se explică numai prin pregătirea anterioară a actorului, de anumită orientare artistică, prin posibilitățile sale de adaptare la o tehnică și modalitățile de joc neîncercate. Uneori, aceste presupuse derogări de la principiu sunt deliberat introduse provin dintr-o identitate distinctă față de teatru, sunt determinate de obiectivele și condițiile fiecărui spectacol. În opinia lui Maican, a proceda liber, rezolvând imaginile scenice expresionist, dar și realist sau impresionist, este perfect legitim. Astfel, devine posibil „teatrul superior / ... / care atinge frumosul din toate punctele de vedere”^[192]. În Crimă și pedeapsă, după Dostoievski (Teatrul Național din Cernăuți, 1927), montată de Maican, plantații – judicios selectate – de mobilier întrețin precizia realistă și concretetea vieții scenice, permit firescul gesturilor și mișcărilor actorului. Nu se aluneca, totuși, în banalitatea reproducerii fotografice, dimpotrivă, elementele „realiste” contrastau expresiv cu tratarea diferit concepută a decorului, iar în unele momente, erau supuse unui proces de transfigurare și de încorporare într-o scenografie care își schimba aspectul. Soluția plastică a tablourilor se modifică revelator în funcție de conținutul psihologic: „Dela realism și până la cubism, toate ne-au fost date adecvat stărilor sufletești ale lui Raskolnikov”^[193]. Cadrul realist este propice unei priviri obiective asupra personajului (încercându-se un studiu comportamental), pe când reprezentările zbuciumului său lăuntric, deformate emoțional, exacerbate până la coșmar, se asociază cu rezolvarea expresionistă, constructivistă sau cubistă a decorului. Labilitatea stilistică – dela un spectacol la altul și câteodată înlăuntrul aceluiaș spectacol – nu este obligatoriu rezultatul unor carențe organice. Pe atunci, italianul Bragaglia îndemna pe regizori să treacă deliberat prin naturalism, simbolism, realism, expresionism, după necesitățile dramei și spectacolului. La spectacolele lui G. Baty, V. I. Popa remarcă „o rupere de fiecă clipă a unei linii voite / ... / aplicând jocul nu după un stil anume”^[194]. Mai

ales din anii '30, regizorii nu se încadrează într-un curent sau altul, ci se servesc – funcțional – de stiluri scenografice și procedee de expresie variate, le combină într-un mod care, probabil, avea o rezonanță emoțională aparte, o calitate semnificantă deosebită, dar fiind efemer, acesta s-a pierdut odată cu actul teatral comentat unilateral de o critică mai receptivă la șocul exterior și prea convinsă de importanța unității de stil.

Încă din deceniul precedent, regizorul I. Sternberg se pronunța pentru spectacolul sintetic, sistează de arte dar amalgam de genuri, stiluri și modalități, sub semnul unei frenetice teatralități. Ceea ce urmărea, cu defectele începutului, în Căsătoria, de Gogol (Teatrul Central, 1925), întâmpinat de majoritatea cronicarilor cu ostilitatea prejudecăților estetice, se va clarifica și desăvârși, va lua altă amploare și va convinge mai târziu, în montările sale din anii 30, Noaptea în târgul vechi de I. Peretz (1930) și Comoara, după S. Alechem (1937). Realitatea și misterul, cotidianul și oniricul, detaliul obișnuit și simbolul se alăturau într-o viziune scenică de un dinamism halucinant, în care tehnica reliefării personajelor, psihaliza visului, modalitatea monodramei, coregrafia tulburătoare, teribilă, a mișcărilor individuale și de grup aparțineau, fără îndoială, expresionismului.

Din notele rămase de la Ion Sava, pe marginea unor imagini din spectacolele sale, vizând, în primul rând, soluția plastică, reiese că mixtura stilistică este inclusă în concepția regizorală: pentru ea, „expresionist realist”, „expresionist cu elemente naturaliste” sau „constructivist realist” etc. nu sunt combinații cepotrivite. Considerat un regizor de viziune expresionistă (cu afinității durabile, convingătoare în acest sens), Sava își constituie, totuși, spectacolele bazate pe diferențe și contraste de substanță și formă teatrală, care le asigurau o dialectică pregnantă și relief plastic. Frecventă, în viziunea regizorală, va fi confruntarea sau complinirea individual-social, cotidian-neobișnuit, conștient-subconștient, relaționarea lor în spectacol, uneori palidă sau inexistentă în text. Tragicul, comicul, caricaturalul, grotescul, fantasticul se interferează și se referă la zone de realitate, stări și situații care – în tendința integratoare a regizorului, tendința remarcată în teatrul expresionist – se cheamă între ele, transpar unele prin altele, dovedindu-se lunecoase și permeabile. La Sava, era posibil ca într-un moment socotit, prin tradiție, tragic, pe scenă să intervină caricatura. În spectacolul cu Ale

mării și iubirii valuri de Grillparzer, ironiza tragismul romantic (cum procedaseră și unii regizori expresioniști cu piesele trecutului), adoptând totodată calea „umanizării” eroilor legendei antice (de fapt, o verificare prin „umanizare”), Sava nu accepta delimitările preconceptuate, formulele prestabilite – el sesiza, prin mixturile stilistice, noi relații și semnificații. Propriile sale piese cuprind „bufonerii patetice” (Președintele) se intitulează „bufonadă tristă” (Amuritul păpușă). Spre sfârșitul vieții, declara: „Am urmărit în esență să unesc visul cu realitatea, cotidianul cu fantasticul, necesitatea cu gratuitul, am introdus reveria, emanciparea de cauzalitate și gregarism”^[195].

Spre deosebire de alți regizori, Sava nu se folosește demonstrativ, nici ocazional de procedeele teatrului expresionist. Matricea stilistică a soluțiilor și modalităților utilizate – foarte diferite – definește întru totul orientarea fundamentală a creației regizorale, Sava imaginează soluții scenice de apartenență variabilă (uneori, în aliaje precis calculate), dar aceasta nu poate ascunde, în ultimă instanță, afinitățile sale elective. Teatrul înseamnă, pentru el, „un fel de a dezgoli realitatea, de reducere a ei la esențial, o dezbrăcare, o ridicare de vâl”^[196]. Înțelesul „extazului” pe care-l produce locul magic al scenei va fi la Sava: o evadare din inerție spirituală, din obișnuințe, preocupări mărunte și comodități lașe – nu o abandonare a gândirii, ci dobândirea celei adevărate, înfiorate în contact cu marile întrebări și sensuri ale existenței.

Ecouri în contemporaneitate

Expresionismul teatral interbelic nu a fost fără consecințe în contemporaneitate. Există ecouri, preluări, reînvieri, uneori ignoranțe, alteori nemărturisite sau neelucidate din prudență, în conjunctura culturală a regimului totalitar. Mai ales atunci când „termenul „expresionism” a fost folosit ca atare în mod destul de liber spre a diferenția de realism toate stilurile moderne antirealiste”^[197]. În anii ‘20-’30, Revizorul lui Meyerhold fusese acuzat de expresionism – cu unele dintre spectacolele noastre, de la sfârșitul anilor ‘40, s-a întâmplat la fel, judecate jdanovist. O privire asupra teatrului românesc care ar fi luat în considerație curente artistice nu convenea și era evitată, atât de critici, cât și de creatori. Cu o excepție sau două (realism, romantism), celelalte curente nu au fost, un timp, acceptate în mișcarea noastră teatrală. Abia odată cu „reteatralizarea” (1955-1960), în dezbaterile de specialitate sunt permise referințe la regia românească interbelică și începe să se scrie iar despre Soare, V. I. Popa, Maican, Ion Sava. Fără să se spună deschis și să fie analizate, sunt reamintite și unele dintre spectacolele lor de concepție sau de influență expresionistă. Reteatralizarea va însemna și restabilirea legăturii regiei noastre contemporane cu exemplul regiei interbelice. În Domnișoara Nastasia de G. M. Zamfirescu (Teatrul Giulești, 1956), montare realizată de Horea Popescu și Tody Constantinescu, se resimte, parțial, lecția expresionismului – de fapt, erau simboluri și soluții de atmosferă adecvate piesei (în care influența expresionistă a fost relevată de comentatori ca Valeriu Râpeanu).

Modul în care au fost concepute, în perioada „reteatralizării”, potențarea expresivității și „poezia” imaginii scenice poate justifica o analiză comparată cu ceea ce însemnase intensificarea expresiei și subiectivizarea viziunii în teatrul expresionist. Nu pentru a ajunge la o ierarhizare sau, mai eronat, la o confundare mioapă, ci pentru ca, prin restabilirea unor filiații, să se remarce similitudini și deosebiri, să se obțină o corelare fecundă în concluzii. A cerceta consecințele expresionismului scenic, dincolo de epoca sa, este cu atât mai util cu cât formele de manifestare nu se mai divulgă cu ușurință. Regizorul Valeriu Moisescu semnala faptul că, odată intrate într-o nouă compoziție, elementele datorate precursorilor (de orice tendință

artistică au fost) capătă o nouă semnificație, trebuie privite cu alți ochi. Stabilirea „influenței” se va face cu deosebită atenție, pentru a nu pierde din vedere dacă a fost conștientă sau nu, directă sau indirectă (datorată unor factori artistici intermediari). Totodată, trebuie sesizate motivele includerii acestor elemente în actul scenic, importanța lor pentru efectul emoțional și semnificația spectacolului. Astfel de observații analitice ar avea un rost bine întemeiat în clarificarea și completarea perspectivei istorice asupra unor etape și aspecte din evoluția teatrului nostru.

Analiza comparată ar fi, credem, fertilă dacă va cuprinde spectacole regizate de Dinu Cernescu, Horea Popescu, Aurelu Manea, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, G. Harag, Silviu Purcărete, scenografii de tody Constantinescu, Paul Bortnovski, Adriana Grand – și lista nu s-a încheiat – pentru a vedea cum au fost receptate, în ce s-au convertit, ce au devenit temele, conceptele și procedeele specifice expresionismului în teatrul românesc contemporan.

O asemenea analiză ar arăta dacă există vreo relație între expresionism și decorul „de stare”, gândit de Paul Bortnovski, concretizare vizuală a stărilor sale subiective în contact cu universul dramatic al piesei. Un decor înțeles ca expresia plastică a stărilor subiective, organizate evolutiv, dinamic – cu modificările, interferențele, nuanțele lor – între care se detașează, totuși, un stimul emoțional preponderent, o tonalitate decisivă.

În ce privește pe regizoarea Cătălina Buzoianu nu e neglijabil faptul că la Institutul de Teatru, l-a avut profesor pe Ion Olteanu care și-a apropiat studenții de dramaturgia lui L. Blaga și i-a familiarizat cu procedeele scenei expresioniste. La primul spectacol bucureștean Hedda Gabler de Ibsen (Teatrul „Bulandra”, 1975). Cătălina Buzoianu își motiva viziunea scenică prin prezența în piesă a „celeilalte realități, aceea dincolo de dialogul care nu e decât un contrapunct de suprafață, proiectează însă personajele într-a doua existență profundă, misterioasă, tragică”^[198]. regizoarea monta pe Ibsen, după ce începuse în provincie cu Strindberg, la care se va întoarce recent. La fel de edificator, va rămâne mereu atrasă de un Pirandello, de un Gombrowicz.

În spectacolele mai vechi sau mai noi ale lui Silviu Purcărete, se întetesc aspectele anormalității, se înmulțesc simptomele dezumanizării: spaima, nebunia, crima. Tragicul și grotescul se

interferează – regizorul procedează prin șocuri vizuale cu efect imediat. Dar, în contrast cu scenele feroase și situațiile teribile, teatralitatea reprezentării lor este precumpănitor ludică. Personajele acestui „teatru al cruzimii” (iar un Artaud a fost, uneori, comentat în legăturile sale cu expresionismul) sunt mai curând niște marionete sângeroase sau niște clovni paranoici. Tragic și grotesc, cruzime și deriziune – sunt contraste perfect puse la punct, în montări pe spații vaste, cu lumini și umbre rafinat dozate, proiecții, muzici stranii, neliniștitoare.

Relația cu expresionismul poate fi nu numai una de reconsiderare și de revalorificare, dar și de utilizare prin opoziție, distanțare, reformulare în termenii altei epoci – a noastre, care invită iar, la o „nouă obiectivitate”. Constatăm cum, în spectacolul contemporan cu tangențe la teatrul expresionist:

- scade tensiunea spre transcendent, manifestările „extatice” se diminuează, se resimte obturarea tragică;
- sporesc formele „profanului” prin invazia grotescului, violenței, oribilului, ca o eliberare a instinctelor;
- ritualizarea jocului poate avea sensul unui cod gestic al deznădejdii, unei repetări neputincioase (sisifice);
- se modifică, firește, sursele imaginarului, „iconografia” spectacolului;
- se schimbă modul de elaborare concretă, materială, a spectacolului, tehnologia sa.

Evoluând de la regia violent senzorială, adaptând procedee evidente expresioniste, din Rosmersholm de Ibsen (Sibiu, 1968), A. Manea va prefera în continuare actorii „care coboară în cele mai intime zone ale emoției, care pătrund în subconștient”, dar comunică printr-o „rostire lucidă”, captând astfel publicul contemporan „mai mult decât „expresionsimul” mișcării în scenă”. Brecht – alături de Artaud și Grotowski – va avea și el un rol pentru dezvoltarea concepției sale^[199].

Mai drastic, alt regizor clujean, Mihai Măniuțiu, consideră fără viitor teatrul expresionist (probabil modelul german), deși „o experiență prin care fiecare om de meserie e ispitit să treacă virgin cel puțin odată în cursul carierei sale”^[200].

În contemporaneitate, procedeele scenice expresioniste s-au răspândit în spectacolele realiste – remarca John Gassner. Acum,

sunt atât de obișnuite, atât de adecvate în accepția actuală a realismului scenic, încât nimeni nu se mai întreabă asupra originilor, punându-le în seama teatralității! În studiul său consacrat expresionismului în literatura română, Ov. S. Crohmălniceanu atrăgea atenția asupra „pseudomorfozei” prin care trece curentul: fiind „încorporat în alte tendințe mai manifeste / ... / își va trăi acea viață subterană”[\[201\]](#).

Constatare valabilă, desigur, și pentru evoluția în timp a expresionismului nostru scenic.

Postscriptum la început de secol și de mileniu

Acum câțiva ani, în localitatea belgiană Louvain-la-Neuve, se organiza un colocviu consacrat „Actualității expresionismului”. În prezent, acest curent se impune cu sporită evidență și în teatrul unor țări unde altădată avusese o minimă răspândire – a fost concluzia participanților (istorici, esteticieni, regizori) interesați de problematica și formele sale specifice. În opinia unora, expresionismul este, astăzi, nu atât o entitate artistică, precizată după cunoscutul model german, cât mai ales „un mod de a trăi teatrul², un mod variabil în timp și spațiu geografic. Ceea ce observăm în ultimele stagioni și pe scenele noastre se pare că aparține unui fenomen teatral sesizabil în numeroase ipostaze, la scară europeană.

Aparent, comentariile ce-l definesc, azi, la noi, nu se deosebesc mult de cele din trecut: expresionismul este perceput (așa cum reiese și dintr-un număr al revistei „Semnal teatral”) ca o imagine violentă și ca o sinteză simbolică a unor realități umane, ele însele violente. Trebuie, totuși, luate în considerație modificările de perspectivă istorică, de context socio-cultural și, nu mai puțin, de concepție a creatorilor.

Prezența expresionismului este, acum, mai des remarcată decât cu câteva stagioni în urmă, aflată fie în substanța dramatică și viziunea unor piese din repertoriu (Deșteptarea primăverii, Pelicanul, Woyzeck, Dibuk, Cerșetorul, Paracliserul, Iona, Pasărea de apă, Lulu, Afară în fața ușei, Nebunul și călugărița, Învierea, Sonata fantomelor), fie în opțiunile stilistice din diferite montări recente ale regizorilor Liviu Ciulei, Cătălina Buzoianu, Tompa Gabor, Beatrice Bleonț, Felix Alexa, L. Bocsardi, Dragoș Galgoțiu, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Anca Bradu, Ion Sapdaru ... Ca și altădată, în spectacolele lor stăruie orizontul închis, dar spre deosebire, tensiunea revelațiilor și elevațiilor spirituale are, de astă dată, un puls mai pronunțat. Mereu valabilă rămâne atenția dată expresivității corporale, semanticii gesturale, stilizării coregrafice a imaginii scenice. Subconștientul se relevă în confruntarea individului cu falsa morală a societății. Presiunea mincinoaselor interdicții puritane și demagogia intereselor de grup iau forme grotești. Manifestări considerate de obicei incoruptibile – din sfera sacrului și senzualității carnale – se interferează, se confundă. Stări de maximă

semnificație umană, impregnate de instinctualitate viscerală, de violență sau suferință tragică, primesc o tratare teatrală contrastantă: „poetică”, ludică, parodică.

Dincolo de posibilitățile de șoc emoțional pe care le oferă creatorilor, expresionismul se impune ca atitudine existențială în formule scenice memorabile. Resuscitarea și răspândirea curentului sunt, în prezent, explicabile dacă revedem cele ce s-au spus despre cauzele apariției sale: „Pentru că Dumnezeu e mort, pentru că războiul, tehnica, birocratismul, dezumanizarea, mizeria sunt pretutindeni, pentru că problema condiției umane începe să se pună cu acuitate”^[202]. Ce a rămas din această enumerare explicativă la cealaltă extremitate a secolului 20? Ea poate fi preluată în întregime – în plus, nu-i decât dezgustul față de „mediocritate, conservatorism și arivism”^[203]. Multe din motivațiile expresionismului de altădată se mențin: „povara lumii înconjurătoare” nu e mai puțin apăsătoare, nici frământările și obsesiile lumii lăuntrice nu-s mai puțin copleșitoare. „Nervii și sufletele excitate și hipersensibile – cum observa cineva – reacționează dacă nu cu aceeași pasiune, în schimb cu o furie sporită! Teatrul „exorcist”, prin obiectivele urmărite de regizorul Mihai Măniuțiu, se dovedește o ipostază a expresionismului actual.

Vremea noastră de tranziție este, în sfârșit, una de destrămare a utopiilor (social-politice, ideologice) compromise. Reflectând experiența secolului terminat, soluțiile de schimbare sunt altfel imaginate. Nici expresionismul nu mai poate fi practicat ca înainte – nu numai după Brecht (cum considera Fritz Martini), dar în epoca noastră postmodernă. Odată cu abandonarea utopiilor, este normal ca, în spectacolul teatral, să se accentueze o luciditate deseori sceptică, ironică. Regizorul Dragoș Golgoțiu vorbea despre preocuparea sa pentru „o anumită obiectivitate a discursului prin subiectivități puse în dialog”^[204]. Dela un teatru expresionist de imagini și viziuni subiective, se ajunge la o prezență a expresionismului în teatru sub forma unor trăiri individuale și subiectivități manifeste într-o pluralitate nu numai constatată, dar și gândită de public. În același timp, se observă cum, în dorința de eliberare și de purificare a omului de tot cel supus și degradat, intervin expectativa, crisparea, evitarea răspunderii – neputința tragică sau tragicomică. Alături de care poate fi teama de a nu muta

greșelile capitale, dezastruoase, ale unui secol încheiat în cel care începe. Cele două montări Hamlet, atât de diferite, de la Craiova și Botoșani, aveau o astfel de supratemă, care le apropia.

La colocviul din Belgia, participanții au subliniat faptul că stările prin care trece personajul expresionist în relația sa cu lumea în criză sau cu propria sa criză, nu trebuie doar consemnate scenic și însoțite, eventual, de un răspuns gata fabricat, ci să ducă la întrebări și reflecții. Pentru interpreți sau pentru spectatori, a trăi teatrul în mod expresionist înseamnă a pătrunde într-o lume a exaltării și exasperării, a sentimentelor excesive și a manifestărilor exacerbate. Înseamnă a le înțelege necesitatea și chiar inevitabilitatea. Înseamnă a înțelege ceea ce ai trăit, ceea ce trăiești – fie și ca teatru...

[1] Din textul introductiv nesemnăat, în Teatrul de mâine, nr. 1, 15 martie 1918

[2] Alexandru Bălăceanu (Al. Bran), Teatrul de mâine, în Teatrul de mâine, nr. 1, 15 martie 1918

[3] Al. Al. Busuioceanu, Sentimentali și raționali, în Revista critică, nr. 13, 28 decembrie 1918

[4] Al. Al. Busuioceanu, Patetism și dramatism și Evoluția tehnicii dramatice, în Revista critică, nr. 16, 25 ianuarie 1919 și nr. 17, 1 februarie 1919.

[5] Victor Eftimiș, în Eugen Lovinescu, Critice, vol. VII, București, 1922, p. 121-122.

[6] Teatrul și natura, în Eugen Lovinescu, Critice, vol. III, București, 1928, p. 192.

[7] Tudor Vianu, Ibsen contra Ibsen, în Revista critică, nr. 21, 1 martie 1919.

[8] B. Fundoianu, Fatalitatea lui Ibsen, în Rampa nr. 418, 16 februarie 1919. De menționat: în interpretarea dată lui Borkmann de actorul Petre Sturdza (mult apreciat de Fundoianu), T. Vianu avusese revelația. „umorului” - „am auzit destinul râzând. Nimeni n-a înțeles lucrul acesta; D. Sturdza n-a avut succes”, vezi art. cit.

[9] Alice Voinescu, Henrik Ibsen, în Ideea europeană, nr. 26, 14 decembrie 1919.

[10] T. Simionescu-Râmnicănu, Repertoriul în Revista critică, nr. 9, 30 noiembrie 1918

[11] Răstălmăcire, în Revista vremii, nr. 4, 11 decembrie 1921.

[12] T. Simionescu-Râmnicănu, Repertoriul în Revista critică, nr. 9, 30 noiembrie 1918.

[13] Vezi nota semnată T. V. , în Literatorul, nr. 15, 5 octombrie 1918.

[14] T. Simionescu-Râmnicănu, Stilizarea scenei, în Revista critică, nr. 14, 4 ianuarie 1919 (cu completări și modificări față de textul publicat în Teatrul, nr. 8, februarie 1915).

[15] T. Simionescu-Râmnicănu, Teatrul propriu-zis, în Revista critică, nr. 6, 9 noiembrie 1918

[16] A. Prodan (V. Rodan), Vrăjitorul Strindberg, în Scena, nr. 27, 1 februarie 1918.

- [17] Dr. Leo Sels, Noua literatură dramatică – Georg Kaiser, în Scena, nr. 30, 4 februarie 1918 și nr. 31, 5 februarie 1918.
- [18] Al. Al. Bucuioceanu, Note de psihologie dramatică – Cu prilejul lui Ibsen, în Revista critică nr. 21, 1 martie 1919.
- [19] Mihaela Canti, Câteva impresii de teatru din Germania. Expresionismul și literatura teatrală germană, în Rampa, nr. 760, 9 mai 1920.
- [20] Ce ne povestește d. Victor Eftimiu după călătoria sa în străinătate, în Rampa, nr. 1129, 4 august 1921.
- [21] M. Ralea, Scrisori din Germania, în Viața Românească, nr. 9, 1922.
- [22] Adrian Maniu, Teatrul nou, în Gândirea, nr. 10, 15 septembrie 1921, p. 191
- [23] Ion Sân Giorgiu, Georg Kaiser, în Sburătorul literar, nr. 1, 18 septembrie 1921.
- [24] Eman. Cerbu, Expresionism în muzică, în Rampa, nr. 1202, 29 octombrie 1921.
- [25] Eman. Cerbu, Pas de evoluție în teatru, în Rampa, nr. 1252, 28 decembrie 1921.
- [26] Eman. Cerbu, Un cuvânt despre expresionism, în Rampa, nr. 1340, 15 aprilie 1922.
- [27] Eman. Cerbu, De ce este util expresionismul? în Rampa, nr. 1924, 22 aprilie 1922.
- [28] nesemnat (L. Blaga), Teatrul expresionist la București, în Voința, nr. 165, 10 martie 1922.
- [29] nesemnat (L. Blaga), Teatrul nou, în Patria, nr. 92, 29 aprilie 1922.
- [30] Sion Sâng Giorgiu, Expresionismul dramatic, în Cercetări critice, București, 1923, p. 85, 91, 92, 95, 103
- [31] L. Rebreanu, Teatrul Modern-Șarpele, în Lumina, nr. 89, 29 noiembrie 1917.
- [32] A. de Herz, Cronica dramatică, în Scena nr. 64, 29 noiembrie 1917.
- [33] Idem.
- [34] L. Rebreanu, art. cit.
- [35] Despre Karl Heinz Martin (1886-1948), aflăm din articolul lui Carl Vincent (Enciclopedia dello spettacolo, vol. VII, Roma, 1975) că s-a impus prin spectacole dinamice, tensionate, punând în valoare conflictul, opozițiile dintre personaje. Montările sale din tinerețe au avut un caracter protestatar și, în epoca de care ne ocupăm, erau vădit preocupate de expresivitatea vocală și corporală a jocului actoricesc.
- [36] Eman. Corbu, Karl Heninz Martin vorbește despre arta sa, în Rampa, nr. 1186, 10 octombrie 1921. Activitatea lui K. H. Martin va fi menționată, ulterior, ca un argument împotriva celor care socoteau „că regizorul înăbușe personalitatea actorului”. În spectacolul modern, trebuie deosebite cu exactitate rostul și contribuția pe care le pot avea un regizor: „Actorul e materialul, regizorul e lucrătorul. Actorul e pământul, regizorul e agricultorul”, aprecia Victor Eftimiu într-un articol dedicat acestui subiect foarte acut pentru scena românească – Regizorul, în Rampa, nr. 1312, 13 martie 1922. După opinia sa, numai datorită Regizorului, textele uitate sau copleșite de clișeele unor montări rutiniere, vor căpăta, în sfârșit, „o puternică viață scenică”
- [37] Rd. , Convorbire cu Karl Heinz Martin, în Rampa nr. 1300, 27 februarie 1922.
- [38] R. , O convorbire cu Karl Heniz Martin, în Rampa nr. 1309, 10 martie 1922.

- [39] Sly, Karl Heinz Martin la lucru, în Rampa, nr. 1307, 8 martie 1922. Fragmente întinse din acest reportaj sunt citate în articolul Teatrul expresionist la București, nesemnat (atribuit lui Lucian Blaga), în Voința nr. 165, 10 martie 1922.
- [40] Vezi nota 38.
- [41] Karl Heinz Martin, Asupra decorului expresionist, în Teatrul, nr. 2, 1923
- [42] I. M. Sadoveanu, Cronica dramatică, în Revista vremii, nr. 1189, NR. 11, 26 MARTIE 1922.
- [43] Karl Heinz Martin, art. cit.
- [44] L. Rebreanu, Cronica teatrală, în Viața românească, nr. 4 aprilie 1922
- [45] Emil D. Fagure, Premierele, în Lupta nr. 70, 12 martie 1922.
- [46] Iosif Nodejde, Cronica dramatică, în Adevărul, nr. 11.637, 14 martie 1922.
- [47] Dim. Serban, Săptămâna teatrală, Adevărul literar și artistic, nr. 69, 19 martie 1922.
- [48] Emil D. Fagure, art. cit.
- [49] Iosif Nădejde, art. cit.
- [50] Alex. călin, Cronica teatrală, în Rampa nr. 1312, 13 martie 1922.
- [51] Iosif Nădejde, art. cit.
- [52] Alex. Călin, art. cit
- [53] Absența documentelor fotografice dela montările lui K. H. Martin, ne obligă să utilizăm la maximum informațiile oferite de cronici.
- [54] Ion Marin Sadoveanu, Cronica dramatică, în Revista Vremii, nr. 11, 26 martie 1922.
- [55] Ion Marin Sadoveanu, Dramă și teatru, Arad, 1926, p. 158-159.
- [56] B. Fundoianu, Note critice, în Sburătorul literar, nr. 31, 15 aprilie 1922.
- [57] V. I. Popa, Experiențe folositoare, în Ordinea, nr. 229, 23 august 1933.
- [58] Margareta Andreescu, Interludiu expresionist pe scena românească. Spectacolele regizate de Karl Heinz Martin (1922), în SCIA scria T-M-C-, tom 18, nr. 1, 1971.
- [59] (nesemnat), Înființarea unui nou teatru la Iași: „Teatrul Liber”, în Rampa, nr. 1520, 22 noiembrie 1922.
- [60] Hefaistos, convorbire cu directoarea Teatrului „Caragiale”, Dna Dida Solomon, în Comedie, nr. 11, 12 septembrie 1927.
- [61] Victor Eftimiu, Cronica dramatică, în Comedia nr. 25, 29 septembrie 1927.
- [62] Victor Rodan, Cronica dramatică, în Comedia nr. 135, 14 noiembrie 1927.
- [63] H. Lazu, Cronica teatrală, în Adevărul literar și artistic, nr. 362, 13 noiembrie 1927.
- [64] Ion Marin Sadoveanu, Dramă și Teatru, în Gândirea nr. 11, 1927
- [65] A. Dominic, Mișcarea teatrală, în Mișcaera teatrală nr. 15, 21 februarie 1925. Critic și comentator avizat al expresionismului german, A. Dominic este autorul binecunoscut pe atunci al piesei Sonata umbrelor (scrisă în 1920, jucată și publicată la București în anul următor, iar după puțin timp, la Berlin). Pe lângă ideile lui Strindberg – adaptate și enunțate de către un personaj declarativ al piesei, fără să hotărască însă viziunea și mai ales structura ei. În Sonata umbrelor se găsește reflexul acelui moment postbelic în cre de atâtea

ori, după ce cunoscuse cruzimea războiului, intelectualitatea se simțea înstrăinată, pierdută într-o „civilizație” ce-și recăpătase prea ușor satisfacțiile afacerilor venale, care se precipitase avidă în „dansul milioanelor”. În această situație, intelectualul asistă fără apărare, adesea derutat, la batjocorirea aspirațiilor sale spirituale.

[66] Scarlat Froda, Cronica dramatică, în Rampa, nr. 2195, 20 februarie 1925.

[67] Iosif Nădejde, Cronica teatrală, în Adevărul nr. 12.656, 22 martie 1925.

[68] A. Dominic, Mișcarea teatrală, în Mișcarea literară, nr. 20, 28 martie 1925.

[69] Iosif Nădejde, art. cit.

[70] I. Sternberg, Leonid Andreev și trupa din Vilna, în Adevărul literar și artistic, nr. 144, 26 august 1923.

[71] (nesemnat), Notițe, în Integral, nr. 2, aprilie 1925.

[72] I. N. (Nădejde), Cronica teatrală, în Adevărul nr. 12.591, 14 ianuarie 1925.

[73] Vezi Rampa nr. 2199, 25 februarie 1925.

[74] L. B. W. , Cronica dramatică, în Renașterea, nr. 18, 18 ianuarie 1925.

[75] L. B. W. , Cronica dramatică în Renașterea nr. 95, 27 februarie 1926.

[76] Soare Z. Soare, Regizorul, în Teatrul, nr. 3, 1923.

[77] În aceeași revistă, scoasă de Soare, va apare articolul lui Franz Theodor Csokor, Expresionismul ca problemă a regizorului (mai interesant prin unele referiri concrete la spectacolele lui Karl Heinz Martin și Jessuer), în Teatrul, nr. 5 1923.

[78] Iosif Nădejde, Cronica teatrală, în Adevărul nr- 12.211, 17 noiembrie 1923.

[79] L. Rebreanu, „Convorbiri teatrale”, în România, nr. 44, 6 decembrie 1923

[80] I. M. Sadoveanu, Drama și teatrul, în Gândirea nr. 10, 1925.

[81] V. Bumbești, Paul Gusty, București, 1964, p. 113.

[82] I. M. Sadoveanu, Cronica dramatică, în Revista Vremii, nr. 3, 18 februarie 1923.

[83] I. M. Sadoveanu, Cronica dramatică în Revista Vremii, nr. 23, 26 noiembrie 1922.

[84] L. Rebreanu, „Masca” și „Povara”, în România, nr. 150, 13 aprilie 1924.

[85] Rep. , teatrul demascărilor, în Rampa nr. 2192, 16 februarie 1925.

[86] L. Rebreanu, art. cit.

[87] Int. , Cronica teatrală, în Adevărul nr. 12336, 13 aprilie 1924.

[88] Scarlat Froda, Cronica dramatică, în Rampa, nr. 2098, 20 octombrie 1924.

[89] L. R (ebreanu), Micul Eyolf, în România nr. 303, 19 octombrie 1924.

[90] Iosif Nădejde, Cronica teatrală, în Adevărul nr. 12, 880, 9 decembrie 1925.

[91] Al. Varvara, Teatrul Național din Cernăuți, în Rampa nr. 2806, 4 martie 1927.

[92] V. I. Popa, Scrisoare către Corneliu Moldovanu, în Scrieri despre teatru, București, 1969, p. 404.

[93] L. B (Iaga), Ferdinand Bruckner, în Adevărul literar și artistic, nr. 642, 26 martie 1933.

[94] T. Arghezi, „Noaptea în târgul vechi”, în Adam nr. 16, 1 februarie 1930.

[95] Ion Biberi, Lumea de mâine, p. 247, București, 1945.

- [96] Petru Grancea, Teatrul de Vedenii, în Orinia, Iași, nr. 8152, 26 iunie 1934
- [97] Ionel Teodoreanu, Teatrul de Vedenii, în Lumea, Iași, nr. 4835, 24 iunie 1934.
- [98] Flavius, Cronica dramatică, în Lumea, Iași, nr. 5011, 18 ianuarie 1935.
- [99] Despre punerea în scenă a comediei „Visuri americane”, în Lumea, Iași, nr. 5109, 13 mai 1935.
- [100] Flavius, Cronica dramatică, în Lumea, Iași, nr. 5114, 19 mai 1935.
- [101] Ion Biberi, vol. cit., p. 245.
- [102] H. Gouhier, L'essence du théâtre, p. VIII, Paris, 1943.
- [103] Din conferința ținută la premiera piesei Cavalcada spre stele de Yeats, Teatrul Național din București, stagiunea 1944-45.
- [104] Din articolul publicat de Sava în caietul-program la spectacolul Macbeth, Teatrul Național din București, stagiunea 1945-46
- [105] Petru Comarnescu, Ion Sava, București, 1966, p. 102.
- [106] Ion Sava, Spectacol cu măști, în Lumea, București, nr. 4, 14 octombrie 1945.
- [107] Ion Sava, Masques, în Arcades nr. 2, 1947.
- [108] Alice Voinescu, Macbeth cu măști la Teatrul Național, în R.F.R. nr. 4, aprilie 1946.
- [109] Petru Comarnescu, vol. cit., p. 221.
- [110] Petru Comarnescu, în Națiunea, 24 octombrie 1948.
- [111] N. Argintescu-Amza, Cronica dramatică, în Rampa, 11 mai 1947.
- [112] Alice Voinescu, în RFR nr. 5, mai 1947.
- [113] Ion Biberi, Son Sava, București, 1974, p. 7
- [114] Inaugurată la București, în decembrie 1923, gruparea „Atelier”, avea în componență pe regizorul V. Bumbescu, pe V. I. Popa și V. Feodorov ca scenografi, dorind să monteze Oficiul poștal de Tagore, Moartea veselă de Evreinov, Orașul mort de d'Annunzio, dar se va dizolva după câteva luni.
- [115] L. Blaga, Correspondență, Cluj-Napoca, 1989, p. 20.
- [116] L. Blaga, Teatrul nou, în Patria, nr. 92, 29 aprilie 1922.
- [117] L. Blaga, Teatrul nou, în vol. Zări și etape, București, 1968, p. 138.
- [118] Idem, p. 137.
- [119] L. Blaga, , București, 1968, p. 221, 222, 224, 232, 234.
- [120] L. Blaga, Teatrul nou, în vol. Zări și etape, București, 1968, p. 137, 138.
- [121] L. Blaga, Revolta fondului nostru nelatin, în Gândirea, nr. 10, 15 septembrie 1921, p. 181, 182.
- [122] Damian Silvestru (I. Negoitescu), Lucian Blaga: opera dramatică, în Țara, nr. 353, 5 iulie 1942.
- [123] B. Gruia, Blaga inedit, vol. I, Cluj-Napoca, 1981, p. 175, 176.
- [124] L. Blaga, Zări și etape, București, 1968, p. 58, 74.

- [125] I. M. , De vorbă cu d. Lucian Blaga despre „Manole”, în Rampa, nr. 3358, 4 aprilie 1929.
- [126] I. M. Sadoveanu, Dramă și teatru, în Gândirea nr. 4, aprilie 1929.
- [127] Andrei A. Lillin, „Cruciada copiilor” de Lucian Blaga, în Vestul, nr. 2831, 25 octombrie 1942.
- [128] Andrei A. Lillin, „Cruciada copiilor”, în Vestul nr. 2834, 1 noiembrie 1942.
- [129] P. Comarnescu, fișă de spectacol, Arhivele Statului, București, Fond. Departamentul Artelor, Dos. nr. 7/1942.
- [130] Bazil Gruia, Blaga inedit, vol. I, Cluj-Napoca, 1981, p.
- [131] Alex. Kirițescu, Cronica teatrală, în Viața, nr. 508, 15 sept. 1942.
- [132] Grigore Popa, Peisaj metafizic în expresionism, în Secolul 20, nr. 11-12, 1969, p.
- [133] L. Blaga, Pe urmele psihanalizei, în vol. Zări și etape, București, 1968, p. 248
- [134] Eupalinos (P. Comarnescu), Cronica dramatică, în Viața nr. 781, 21 iunie 1943.
- [135] Petru Drăgoiescu, Cronica dramatică, în Ramuri nr. 8-9-10, aug.-sept.-oct. 1943.
- [136] Ion Pogda, Daria..., Curierul Bănățean, nr. 214, 30 oct. 1941.
- [137] AL.Varvara, Teatrul Național din Cernăuți, în Rampa, nr. 2806, 4 martie 1927.
- [138] Emil Reigler-Dinu, Teatrul de extaz al lui Lucian Blaga, în Viața literară, nr. 107, 13-27 aprilie 1929.
- [139] Liviu Rusu, Cronica dramatică, în Țară nouă, nr. 40, 18 februarie 1940.
- [140] Ștefan Braborescu, Cronica dramatică, în Vestul, nr. 2836, 6 nov. 1942.
- [141] Eupalinos (P.Comarnescu) art. cit. .
- [142] W.V.Höllender, Expresinismul actorului, în Secolul 20, nr. 11-12, 1969, pg. 46.
- [143] Odette Aslan, L'Acteur au XX-e siècle, Paris, 1947, pg. 121-130.
- [144] Eman. Cerbu, Moissi, în Rampa, nr. 1231, 3 decembrie 1921.
- [145] Isif Nodejde, Cronica dramatică, în Adevărul, nr. 11.583, 14 decembrie 1921.
- [146] L.Rebreanu, Cronica teatrală, în Viața Românească, nr. 1, ianuarie 1922.
- [147] Ion Marin Sadoveanu, Surprize, în Revista vremii, nr. 17, 18 iunie 1922.
- [148] Int., Teatrul-Literatură-Artă, în Lupta, nr. 1722, 24 august 1927.
- [149] Alex.Călin, Turneul tragedianului Wegener, în Rampa, nr. 1531, 4 decembrie 1922.
- [150] E.D.F(agure), Teatrul, în Lupta, nr. 67, 9 martie 1922.
- [151] Dim. Șerban (Claudia Millian), Săptămâna teatrală, în Adevărul literar și artistic nr. 68, 12 martie 1922. Dincolo de unele formulări cam grăbite, ușor vizibile azi, mai important este că istoricul descifrează ceva din imaginea scenică și, bineînțeles, din punctul de vedere al criticului.
- [152] Scarlat Frada, Cronica dramatică, în Rampa, nr. 2195, 20 februarie 1925.
- [153] I.Vinea, Cortina, în Adevărul literar și artistic, nr. 22, 24 aprilie 1922
- [154] L.Rebreanu, Cronica teatrală, în Sburătorul, nr. 52, 7 mai 1921.

- [155] Ion Marin Sadoveanu, Drama și Teatrul, în Gândirea, nr. 11, 1927.
- [156] Sly, Aura Almăjan-Buzescu, în Rampa, nr. 1320, 23 martie 1922
- [157] Kefren, Ion Manolescu, în Adevărul literar și artistic, nr. 71, 2 aprilie 1912.
- [158] Ion Marin Sadoveanu, Cronica dramatică, în Revista vremii, nr. 19, 1 octombrie 1922.
- [159] Vitor Rodan, Cronica dramatică, în Comedia, nr. 5, 5 septembrie 1927.
- [160] Karl Heinz Martin, Asupra decorului expresionist, în Teatrul, nr. 2, 1923. Peste câțiva ani, în notele sale plastice din Universul literar, viitorul regizor Ion Sava va avea opinii asemănătoare.
- [161] F.Aderca, Cronica dramatică, în Sburătorul literar, nr. 28, 25 martie 1922.
- [162] Ion Marin Sadoveanu, Masca lui Ion Sân Giorgiu, în vol. Dramă și Teatru, Arad, 1926, p. 120-121.
- [163] X.Y., De vorbă cu Th. Kiriacoff, în Lumea, Iași, nr. 3417, 22 noiembrie 1929.
- [164] G.Ivașcu, Decorurile d-lui Kiriacoff, în Iașul, nr. 297, 19 martie 1939.
- [165] Camil Petrescu, Teatru – Anfisa de Leonid Andreev, în Cetatea literară, nr. 1, 19 decembrie 1925.
- [166] A.I.Maican, în Programul oficial, Iași, nr. 7, stagiune 1930-31.
- [167] G.M.Zamfirescu, Mărturii în contemporaneitate, București, 1983, p. 89.
- [168] I.Flavius, în Lumea, Iași, 3 noiembrie 1934.
- [169] Ion Sava, O stagiune de artă decorativă: Th. Kiriacoff, în Lumea, Iași, nr. 3543, 21 aprilie 1930.
- [170] Al.Varvara, Teatrele din țară, în Rampa, nr. 2728, 28 noiembrie 1926.
- [171] G.Löwendel, în Spectatorul, Cernăuți, nr. 2, 3 noiembrie 1927.
- [172] Marjorie L.Hoover, în Dan Grigorescu, Istoria unei generații pierdute: expresioniștii, București, 1980, p. 159.
- [173] Sly, În lumina reflectorului, în Rampa, nr. 1317, 19 martie 1922.
- [174] Karl Heinz Martin, Teatrul și sala, în Teatrul, nr. 3, 1923.
- [175] Sly, art. cit. .
- [176] Int., Cronica Teatrală, în Dimineața, nr. 6262, 14 aprilie 1924.
- [177] G.Löwendel, în Spectatorul, Cernăuți, nr. 4, 1927.
- [178] V.Timuş, Cronica dramatică, în Rampa, nr. 5159, 23 martie 1935.
- [179] Primus, Reflectorul, în Rampa, nr. 1427, 3 august 1922.
- [180] A.I.Maican, în Programul oficial al regiei autonome din Iași, nr. 7, stagiune 1930-31.
- [181] V.I.Cataramă, Cronica teatrală, în Însemnări isene, nr. 6, 15 martie 1937, p. 469.
- [182] E.C(erbu), Spre decorativ, în Rampa, nr. 5130, 3 decembrie 1922.
- [183] Marin Simionescu – Râmniceanu, Necesitatea frumuseții, București, 1925.
- [184] L.Rebreanu, Convorbiri teatrale, în România, nr. 37, 28 noiembrie 1923.
- [185] Ion Marin Sadoveanu, Drama și Teatrul, în Gândirea, nr. 10, 1925.

- [186] A.Toma, Însuflețitorul, în Adam, nr. 16, 1 februarie 1930.
- [187] Iosif Nădejde, Cronica dramatică, în Adevărul, nr. 11.637, 14 martie 1922.
- [188] Dim.Șerban, Săptămâna teatrală, în Adevărul literar și artistic, nr. 69, 19 martie 1922.
- [189] I.Sternberg, Leonid Andreev și trupa din Vilna, în Adevărul literar și artistic, nr. 144, 26 august 1923.
- [190] Dr.Phil., Artă și stiluri, în Gândirea, nr. 6, 15 iulie 1921. Este o prezentare a studiului Naturalismus Idealismus, Expresionismus de Max Deri. L.Balga va căuta, ulterior, să corecteze această definiție care se raporta formal la alte curente, fără să sesizeze particularități de fond.
- [191] V.I.Popa, Scrieri despre teatru, București, 1969, p. 212.
- [192] Vezi Teatrul, Iași, nr. 1, 14 decembrie 1929.
- [193] Al.Varvara, Teatrele din țară, în Rampa, nr.2794, 18 februarie 1927.
- [194] V.Popa, vol. cit., p. 398.
- [195] Ion Biberi, Lumea de mâine, București, 1945, p. 244.
- [196] Ibidem.
- [197] John Gassner, Formă și idee în teatrul modern, București, 1972, p.128.
- [198] Cătălina Buzoianu, De ce Hedda Gabler astăzi?, în Caiet program, Teatrul L.S.Bulandra”, stagiunea 1974 – 75.
- [199] Aureliu Manea, Energiile spectacolului, Cluj-Napoca, 1983.
- [200] Mihai Măniuțiu, Redescoperirea actorului, București, 1985, p.4.
- [201] Ov.S. Crohnmălniceanu, Literatura română și expresionismul, București 1971, p. 49.
- [202] Ilse și Pierre Garnier, L'expresionisme allemand, p. 8.
- [203] Sebastian Vlad Popa, Revoluția interioară, în Semnal teatral, 1-4, 1997 – 1-2, 1998, p. 237.
- [204] Miruna Runcan, C.C.Buricea – Minarcic, Cinci divane ad-hoc, București, 1994, p. 74.

Tabel cronologic

Teatrul românesc și expresionismul în prima parte a secolului 20

1914

Revista ieșeană Versuri și proză, condusă de Alfred Hefler-Hidalgo (la care colaborau tinerii Victor Ion Popa, B. Fundoianu) intenționează să deschidă un teatru care ar fi inclus în repertoriu piesele Deșteptarea primăverii de F. Wedekind, Ciclul Morții și Sora Beatrice de M. Maeterlinck, Miros de iarbă de A. Hefler-Hidalgo, Sfinxul de N. Davidescu

1917

26 noiembrie Șarpele (Der Erdgeist), F. Wedekind – cu Mărioara Voiculescu, G. Storiu, P. Strudza, Al. Mihailescu – Teatrul Modern (Compania Marioara Voiculescu), București

1919

12 noiembrie Patima roșie, M. Sorebul – cu Al. Mihailescu – Teatrul Excelsior, București

1920

octombrie-decembrie

Scurta activitate a grupării „Studio” din București, având și secție de teatru (Victor D. Bumbești, Lily Popovici, P. Sturdza) care anunță conferințe, spectacole, cursuri de specialitate

2 noiembrie Tatăl, A. Strindberg – cu Ion Manolescu, Aura Buzescu – Teatrul Excelsior, București

1921

11 aprilie Sonata umbrelor, A. Dominic – Regia CI Nottara – cu G. Ciprian, I. Sârbul. CI Nottara, Lily Popovici, Ana Luca – Teatrul Național, București

19 aprilie Domnișoara Iulia, A. Strindberg cu Dida Solomon, G. Ciprian – Teatrul Național, București

22 aprilie Electra, Hugo von Hofmannsthal – regia Victor Bumbescu, scenografia G. Pogedauff – cu Agepsina Macry-Eftimiu – Teatrul Național, București

15 septembrie Lucian Blaga, Revolta fondului nostru nelatin, în Gândirea nr. 10

17 septembrie Săptămâna luminată, M. Săulescu – regia Victor Bumbescu, scenografia Traian Cornescu – cu Anicuța Cârje, Ana Luca, I. Sârbul, C. Orendy – Teatrul Național, București

octombrie ia ființă gruparea „Poesis”, condusă de Ion Marin Sadoveanu

28 noiembrie Cea mai tare, A. Strindberg – cu Marietta Sadova, Dida Solomon – Maison d'Art, București

10-19 decembrie Turneul Alexander Moissi: Strigoii, H. Ibsen; Othello, Hamlet, Shakespeare; Cadavrul viu, L. Tolstoi, Oedip, Hofman Sthal

decembrie Eman. Cerbu începe să publice în Rampa o lungă serie de articole prin care urmărește să susțină și să explice expresionismul teatral (până în 1923)

28 decembrie Glanco, E. L. Morselli – regia Victor Bumbescu, scenografia – Traian Cornescu – cu G. Vraca, Maria Filotti – Teatrul Național, București
Dramaturgie: Lucian Blaga, Zamolxe mister păgân (Cluj)

1922

7 martie Salomeea, O. Wilde – regia Mime Mizu, scenografia Traian Cornescu – cu Marioara Voiculescu – Compania Marioara Voiculescu, Circul Sidoli, București

10 martie Nyu, O. Dimov – cu Mihaela Costescu, Ion Manolescu, Tony Bulandra – Pelicanul, A Strindberg – cu Aura Buzescu, Renée Annie – regia și scenografia Karl Heinz Martin – Teatrul „Regina Maria” (Compania Bulandra), București

29 martie Beția, A. Strindberg – regia și scenografia Karl Heinz Martin – cu Tony Bulandra, Agespina Macri – Eftimiu, G. Calboreanu – Teatrul „Regina Maria” (Compania Bulandra), București

1 aprilie Lysistrata, Aristofan – regia și scenografia Karl Heinz Martin – cu Lucia Sturdza Bulandra, Tony Bulandra, Marietta Rareș – Teatrul „Regina Maria” (Compania Bulandra), București

mai-iunie Turneul Paul Baratoff: Dumnezeuul răzbunător, Salom Asch – sala Jignița, București

8 iunie Macbeth, Shakespeare – regia P. Gusty, scenografia G. Podedaef – cu G. Ciprian, Agespina Macry-Eftimiu – Teatrul Național, București

noembrie-decembrie

La Iași se proiectează – fără rezultat – Teatrul Liber, având ca regizor pe Victor Bumbști, iar ca interpreți pe Aida Volomon, Marietta Sadova, P. Szrdza. În repertoriul preconizat: P. Claudel, F. Wedekind, G. Kazer, E. Toller ș.a.

3-16 decembrie Turneul Paul Wegener: Dansul morții și Tatăl, Strindberg; Othello, Shakespeare
Dramaturgie: I. Răcă(?)uni, Trei cruci, apocalips în 9 tablouri (București); St. I. Nenițescu, Trei mistere (București); Adrian Maniu, Meșterul (București)

1923

8 februarie Cadavrul viu, L. Tolstoi – cu Ion Manolescu, N. Bălțățeanu – Teatrul „Regina Maria” (Compania Bulandra), București

29 martie Sora Beatrice, M. Maeterlinck – regia Victor Bumbescu, Ion Marin Sadoveanu; scenografia Traian Cornescu – Gruparea „Poesis”, Ateneul Român, București

iulie Trupa din Vilna se stabilește la București (până în 1927)

15 noembrie Hamlet, Shakespeare – regia Soare Z. Soare (debut), scenografia Roller – cu Tony Bulandra, I. Anastasiad, Lucia Sturdza-Bulandra, Aura Buzescu – Teatrul „Regina Maria” (Compania Bulandra)

18 noiembrie Turneul Raul Aslan: Incendiul de la Operă de G. Kaiser – Teatrul „Carol ce mare”, București

2 decembrie Efemera grupare „Atelier” își propune în repertoriu: Meșterul, Adrian Maniu, Moartea veselă, N. Evreinov, Orașul mort, D’annunzio, Carnavalul copiilor, H. Georges de Bonhelier

26 decembrie Simunul, A. Strindberg – regia G. Ciprian – cu Dida Solomon, Ion Tălvan – Teatrul Național, București

Apare la București revista Teatrul, director Soare Z. Soare – în sumar, articole despre expresionismul scenic de Soare Z. Soare, Karl Heinz Martin, Franz Theodor Csokor)

Apare volumul Cercetări critice de Ion Sângiorgiu – în cuprins, studiul Expresionismul dramatic

Dramaturgie: L. Blaga, Tulburarea apelor (Cluj)

1924

27 ianuarie Meșterul, Adrian Maniu – lectură la gruparea „Atelier”, București

28 februarie Lucian Blaga debutează scenic cu Zamolxe – Teatrul Maghiar, Cluj

11 aprilie Masca, Ion Sângiorgiu – regia Paul Gusty – cu Marioara Zimniceanu, N. Bălțățeanu – Teatrul Național, București

15 octombrie Micul Eyolf, H. Ibsen – regia și scenografia Victor Ion Popa – cu Getta Popa, Ovid Brădescu, Ion Tâlván – Teatrul Popular, București

12 noiembrie Kean, Kazimir Edschmidt, după Al. Dumas – regia Soare, scenografia L. Hass – cu Tony Bulandra, Lucia Sturdza Bulandra – Teatrul „Regina Maria” (Compania Bulandra), București

21 decembrie Peer Gynt, H. Ibsen – regia Mime Mizu, scenografia Traian Cornescu – cu Marioara Voiculescu – Compania Marioara Voiculescu, București

1925

9 ianuarie Cântărețul tristeții sale, O. Dimov – regia I. Bulov, scenografia G. Löwendal – cu I. Bulov, Natan, Lares, Weisslitz, Liuba Kadison, Anna Braz – Teatrul Central (Trupa din Vilna), București

17 februarie Lulu, F. Wedekind – regia Soare, scenografia Traian Cornescu – cu Marioara Voiculescu, Marietta Sadova, R. Bulfinsky, I. I. Morțun, G. Ciprian – Compania Marioara Voiculescu, București

20 martie Vampirul, Hans Müller – regia I. M. Daniel, scenografia Traian Cornescu – cu Lily Popovici, Marioara Voiculescu, G. Ciprian, I. Morțun – Compania Marioara Voiculescu, București

7 decembrie Pentru fericire, S. Przbyszewski – regia și scenografia Victor Ion Popa – cu Getta Popa, V. Ronea, Mania Antonova – Teatrul Popular, București

Dramaturgie: L. Blaga, Daria (Cluj), Fapta, joc dramatic, Înviere, pantomimă (București), Scarlat Callimachi, Zail Starm (în revista Punct), Const. Tavernier, Prietenii. Visătorul (București)

1926

7 ianuarie Manechinul sentimental, I. Minulescu – regia Paul Gusty, scenografia Traian Cornescu – cu Marioara Voiculescu, N. Bălțățeanu – Teatrul Național, București

Apare volumul Dramă și teatru, cuprinzând articole și cronici teatrale de I. M. Sadoveanu (Arad)

1927

3 februarie Crimă și pedeapsă după Dostoievski – regia A. I. Mascan, scenografia G. Löwendal – Teatrul Național, Cernăuți

17 februarie Anno Domini, I. M. Sadoveanu; Daria, L. Blaga – regia Victor Ion Popa, scenografia G. Löwendal – Teatrul Național, Cernăuți

22 august Turneul Paul Baratoff: Hinkemann (Râsul roșu), Ernst Toller – sala Jignița, București

2 septembrie Comedia (?), N. Evreinov – regia Soare, scenografia V. Feodorov – G. Vraca, Agespina Macri Eftimiu – Teatrul Național, București

12 octombrie Camarazii, A. Strindberg – regia I. Sternberg, scenografia M. H. Maxy – cu Aida Solomon – Teatrul “Caragiale”, București

2 noiembrie Ratații, H. R. Lenormand – regia Sandu Eliad, scenografia M. H. Maxy – cu Dida Solomon, Al. Critică – Teatrul “Caragiale”, București

1 decembrie R. U. R., K. Capek – regia A. I. Maican, scenografia G. Löw[B1]wendal – Teatrul Național, Cernăuți

Dramaturgie: L. Blaga, Meșterul Manole (Sibiu), I. M. Sadoveanu, Metamorfoze, Anno Domini (București)

1928

23 februarie Azilul de noapte, M. Gorki – regia Victor Ion Popa, scenografia G. Löwendal – Teatrul Național, Cernăuți

27-28 martie Turneul Paul Wegener: Gândul, L. Andreev, (?) morții, A. Strindberg – Teatrul “Regina Maria”, București

21 aprilie Tatăl, A. Strindberg – regia Victor Ion Popa, scenografia G. Löwendal – Teatrul Național, Cernăuți

17 noiembrie Apare, la București, revista Premiera ilustrată (până în 1929), preocupată de un expresionism de orientare socială. Publică piese de M. Verbiceanu și I. Răcăciuni (Rasputin), Vania Șoimu (Farsă), Dida Solomon (Casa lui Simon Cata)

Dramaturgie: G. M. Zamfirescu, Sam, poveste cu mine, cu tine, cu el...

1929

11 martie Hamlet, Shakespeare – regia Paul Gusty, scenografia V. Feodorov – cu Ar. Demetriade – Teatrul Național, București

5 aprilie Meșterul Manole, L. Blaga – regia Soare, decoruri V. Feodorov, costume A. Demian – cu A. Pop Marțian, Aura Buzescu – Teatrul Național, București

14 septembrie Supă de aramă, Adrian Maniu – regia Victor Ion Popa, scenografia A. Demian – Teatrul “Maria Ventura”, București

3 octombrie Anno Domini, I. M. Sadoveanu – regia A. I. Maican, scenografia Th. Kiriacoff – Teatrul Național, Iași

23 octombrie Periferie, Frantisek Langer – regia și scenografia Victor Ion Popa – Teatrul “Maria Ventura”, București

1930

14 ianuarie Acel ce primește palmele, I. Andreescu – regia A. I. Maican, scenografia Th. Kiriacoff – cu Aurel Ghițescu – Teatrul Național, Iași

21 ianuarie Un dromn bine, W. Hasenclever – regia A. I. Maican, scenografia Th. Kiriacoff – Teatrul Național, Iași

29 ianuarie Noaptea în târgul vechi, I. L. Peretz – regia Iacob Sternberg – Studioul teatral evreesc, București (BITS)

25 februarie Periferie, Fr. Langer – regia A. I. Maican, scenografia Th. Kiriacoff – Teatrul Național, Iași

februarie La Teatrul Național încep repetițiile cu Sam de G. M. Zamfirescu, suspendate ulterior

20 aprilie Croitorul fermecat, Șalom Aș – regia Iacob Sternberg, scenografia M. H. Maxy – Studioul teatral evreesc, București

24 octombrie Frații Karamazov, J. Copeau și J. Crottié, după Dostoievski – regia A. I. Maican, scenografia Th. Kiriacoff – Teatrul Național, Iași

noiembrie-decembrie Turneul Raul Aslan: XYZ, Klabund, Beție, A. Strindberg
Dramaturgie: L. Blaga, Cruciada copiilor (Sibiu); G. M. Zamfirescu, GR8 (rus)

1931

9 ianuarie Cruciada copiilor, L. Blaga – regia Soare – cu Marioara Voiculescu, G. Calboreanu, Irina Nădejde – Teatrul Național, București

23 ianuarie RUR, R. Capek – regia Soare, scenografia V. Feodorov – cu G. Calboreanu, A. Pop Marțian, Marietta Sadova – Teatrul Național, București

18 mai Zburător cu negre plete, Felix Aderca – regia Tatiana Nottara – Compania “Masca”, București

10 noiembrie Simunul, H. R. Lenormand – regia Ion Sava, scenografia Th. Kiriacoff – cu Tudor Călin, Angela Luncescu, Jenny Argeșanu – Teatrul Național, Iași

1932

23 ianuarie Avarul, Molière – regia A. I. Maican, scenografia Th. Kiriacoff – cu C. Ramadan – Teatrul Național, Iași

20 aprilie Maya, S. Gantillon – regia Marietta Sadova, scenografia M. H. Maxy – cu Dida Solomon, Tanți Cocea, Natașa Alexandra, Emil Botta – Teatrul Liber, București

31 decembrie Molima tinereții, F. Bruckner – regia G. M. Zamfirescu – cu Maria Antonovia, Tanți Cocea, Emil Botta – Compania „13+1”, București

1933

23 februarie George Dandin descătușat, Iosif Ligeti și M. W. Dan – regia I. Ligeti, scenograf J. Peralim – Compania „13+1”, București

14 martie Napoleon (?), W. Hasenclever – regia Ion Sava, scenografia Ion Sava, Th Kiriacoff – cu Miluță Gheorghiu – Teatrul Național „Iași”

14 noiembrie Lozul cel mare, S. Iuskievici – regia G. M. Zamfirescu, scenografia Th. Kiriacoff, Teatrul Național, Iași

Apare volumul Pagini de critică de Ion Sângiorgiu, comentând, în unele articole, direcția de critică socială a expresionismului

1934

25 iunie Regizorul Ion Sava inițiază la Iași „Teatrul de Vedenii”: Pecetea bestiei, după R. Kipling – va fi urmată de

21 iulie Sistemul doctorului Goudron și al profesorului Plume, după E. A. Poe

16 iulie O mireasă la loterie, după E. T. A. Hoffmann – scenografia Ion Sava, Th. Kiriacoff

27 octombrie Tatăl, A. Strindberg – regia G. M. Zamfirescu, scenografia Th. Kiriacoff – cu Aurel Ghițescu, Gh. Popovici, Eliza Petrăchescu, Gina Sandri – Teatrul Național, Iași

1 decembrie Ratații, H. R. Lenormand – regia Ion Sava, scenografia Ion Sava, Th. Kiriacoff – cu Tudor Călin, Sandina Stan – Teatrul Național, Iași

1936

22 august Umbra galbenă, L. Maleh – regia I. Sternberg, scenografia G. Löwendal, M. Rubinglier – cu Sidy Thal – Teatrul “Izbânda”, București

1937

6 februarie Hamlet, Shakespeare – regia Ion Sava, scenografia Th. Kiriacoff – cu Tudor Călin, Cezar Revințescu, Gina Sandri – Teatrul Național, Iași

11 iunie Comoara, S. Alehem – regia I. Sternberg, scenografia J. Perahim – cu Sidy Thal, Adolf Teffner – Teatrul Izbânda, București

1938

11 noiembrie Șase personaje în căutarea unui autor, L. Pirandello – regia Ion Sava, scenografia Ion Sava, Traian Cornescu – cu G. Calboreanu, Marietta Sadova, Marietta Anca – Studio Teatrul Național, București

1940

29 martie Luna vinovată, M. Bontempelli – regia Fernando de Cruciatti – cu Lily Carandine, Emil Botta, Getta Kernbach – Studio Teatrul Național, București

27 septembrie Orașul nostru, Thornton Wilder – regia Ion Sava, scenografia Ion Sava, Traian Cornescu, cu Ion Finiteșteanu, Marietta Sadova, Marietta Deculescu, Studio Teatrul Național, București

1941

21 octombrie Daria, L. Blaga – regia Ion Olteanu, scenografia Eugen Trucinski, muzica Mircea Popa – cu Magda Tâlván, Nunuța Hodoș, N. Neamțu – Ottonel – Teatrul Național, Cluj (la Timișoara)

1942

24 martie Îngerul a vestit pe Maria, P. Claudel – regia Ion Olteanu, scenografia Eugen Trucinski – cu Magda Tâlván, Violeta Boitoș, N. Sireteanu, Nunuța Hodoș – Teatrul Național, Cluj (la Timișoara)

27 octombrie Cruciada copiilor, L. Blaga – regia Ion Olteanu, scenografia Eugen Trucinski, muzica Mircea Popa – cu Maria Cupcea, Florica Cicera – Ștefănescu, Nunuța Hodoș, Titus Lapteș – Teatrul Național, Cluj (la Timișoara)

1944

21 ianuarie Lanțuri, A. L. Martin – regia Ion Sava, scenografia Traian Cornescu – cu Alexandru Demetriad, Marietta Sadova, Emil Botta – Studio Teatral Național, București

Proiectul regizorului Ion Olteanu de a monta piesa Tulburarea apelor de L. Blaga rămâne nerealizat

1945

13 aprilie Cavalcada spre stele, W. B. Yeats – regia Ion Sava, scenografia Ion Sava, Magdalena Rădulescu – cu Emil Botta – Studio Teatrul Național, București

În această perioadă, Ion Sava scrie piesele Președintele, A murit păpușa, Ușile

1946

27 februarie Macbeth, Shakespeare – regia Ion Sava, scenografia J. Perahim – cu Titus Lapteș, Marietta Anca – Teatrul Național, București

1947

10 aprilie Golden Boy, Clifford Odets – regia Ion Sava, scenografia Liviu Ciulei – cu Liviu Ciulei – Teatrul Odeon, București

23 aprilie Frumoasa adormită, Rosso di San Secondo – regia Ion Sava, scenografia Ion Sava, Marga Ene – cu Irina Răchițeanu, Aurel Munteanu, Nelly Aordea, Al. Finți, Maria Filotti – Teatrul Național, București